

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI



FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ŽURNALISTIKY

FOTOGRAFIE V NOVINÁCH JAKO PROSTŘEDEK MANIPULACE

(Photographs in the newspapers as a means of manipulation)

Bakalářská práce

Lenka KOPPOVÁ

Vedoucí práce: Ing. Petr Zatloukal

2012

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto závěrečnou bakalářskou práci vypracovala zcela samostatně a že jsem uvedla veškerou literaturu i ostatní zdroje, které jsem k práci použila. Celkový počet znaků bakalářské práce je 113 021 (včetně mezer, bez poznámek pod čarou a příloh).

V Olomouci dne

.....

Abstrakt

Tato práce se zabývá fotografií v periodickém tisku z pohledu možností naplnění dílčích záměrů. Cílem je zjistit možnosti úprav novinářských fotografií za záměrem manipulace s realitou. Smyslem teoretické části je podat souhrnné informace týkající se novinářské fotografie, manipulace a persvaze, základních typických prostředků úprav fotografií a etických norem. V praktické části je rozebrána řada případových studií, na které jsou aplikovány teoretické poznatky. Podle předem stanovených kritérií jsou vybrané příklady úprav fotografií interpretovány tak, aby bylo vidět, možný posun významu. Smyslem práce je zachytit možné zásahy do obsahové integrity zpravodajských snímků a tím způsobené posuny v působení fotografie. Především z pohledu médií zprostředkovávajících skutečné události a vytvářející obraz reality.

Klíčová slova

Fotožurnalistika – žurnalistická fotografie – novinářská fotografie – manipulace – persvaze – prostředky zkreslování reality – etika

Abstract

This work deals with the photos in the periodical press from the perspective of possibility of fulfillment its internal targets. The aim is to find options for editing journalistic photos with intention of manipulating reality. The purpose of the theoretical part is to give the summary of informations about photos in journalism, manipulation and persuasion, about the typical means of basic photo editing tools and ethical standards. In the practical part is analyzed several case studies, on which is applied theoretical knowledge. According to predetermined criteria are selected some examples (of edited photos) which are interpreted in order to see a potential of shifting in their meaning. The purpose of this work is to capture the possible interferences with the content integrity of news images caused by shifts in effects of photographs. Especially in the point of view of actual events mediated by media which are creating an image of reality.

Key words

Photojournalism – journalistic photo – photos in newspapers – manipulation – persuasion – means of misrepresenting reality – ethics

Obsah:

Úvod	8
Cíle a postup práce	10
Teoretická část	11
1. Teorie fotografie	11
1.1 Fotografie jako sdělení	11
1.2 Definice žurnalistické fotografie.....	13
1.3 Vlastnosti a funkce žurnalistické fotografie	15
1.4 Kategorizace žurnalistické fotografie	16
1.5 Žurnalistická fotografie v praxi (v periodickém tisku)	19
2. Teorie persvaze a manipulace.....	21
2.1 Přesvědčování a manipulace	21
2.2 Přesvědčování a manipulace v žurnalistice	23
2.3 Neverbální prvky ovlivňování	24
2.4 Působení neverbálních prostředků	26
3. Prostředky zkreslování skutečnosti.....	28
3.1 Stručná historie manipulace s fotografií	29
3.2 Práce s digitální fotografií.....	29
3.3 Prostředky zkreslení fotografického obrazu.....	30
3.4 Závažnost manipulací	34
3.5 Zpravodajská fotografie vs. fotografická ilustrace	36
4. Etika žurnalistické fotografie.....	37
4.1 Legislativní ukotvení.....	37
4.2 Pravdivost žurnalistické fotografie	38
4.3 Etické kodexy.....	39
Praktická část	43
5. Volba metodologie a zkoumaného vzorku.....	43
5.1 Zdroje k praktické části.....	43
5.2 Aplikace teoretické části.....	44
5.3 Hlavní výzkumná otázka	45
6. Případové studie.....	45
Případ č. 1 – Ruský ortodoxní patriarcha	45
Případ č. 2 – Demonstrace v Tunisu	47
Případ č. 3 – Libyjští povstalci	48

Případ č. 4 – Prezident Mubarak	50
Případ č. 5 – Osamělý prezident Obama	51
Případ č. 6 – Princ William na lodi.....	53
Případ č. 7 – Teroristický útok na vlak v Madridu	55
Případ č. 8 – Kouř v Libanonu.....	58
Případ č. 9 – Britský voják v Basře	60
Případ č. 10 – Test raket Sahab	61
Závěr.....	63
Seznam použité literatury	65
Online	66
Přílohy	68
I. Kategorizace žurnalistické fotografie	68
II. Prostředky zkreslování skutečnosti	71
III. Přehledná kategorizace novinářské fotografie	73
IV. Organizace kontrolující dodržování etických pravidel	73
V. ETICKÉ KODEXY.....	74

Úvod

Fotografie byla a je považována za univerzální výrazový prvek. Stručně zachycuje realitu a sděluje obecným jazykem základní informace předkládaného tvrzení. Hovoří stejnou řečí ke všem lidem bez jakýchkoliv rozdílů. *Fotografie je internacionální: je to mezinárodní „řeč“, která nepotřebuje překladu a je přímo srozumitelná národům všech kontinentů* (Čiljaková, 1975a: s. 12).

Také proto jsou stále častější snahy o úpravy fotografií, tak aby přesně znázorňovaly to, co chce autor publiku ukázat. Přání fotografa se ovšem nemusí shodovat se skutečností. Často stačí malá úprava, výřez z celku nebo barevný posun a obraz již nevystihuje realitu tak, jak se odehrála a jak ve skutečnosti působila na účastníky přítomné „při činu“. Takto vzniklé interpretace událostí mohou být záměrné, ale také mohou být pouze vedlejším efektem nutných úprav fotografií před tiskem. Jakými způsoby se dá manipulovat s fotografiemi, kde jsou hranice stanovené zákonem a kde jsou etické limity novinářské práce? Na tyto hlavní otázky bych se chtěla zaměřit.

Jak řekl již před desítkami let Zdeněk Hoření, *fotoreportér je publicista, který se obrací ke čtenáři se svým sdělením vizuální formou. Svou fotografií může nejenom informovat. Může také přesvědčovat, agitovat, vyvolávat citové emoce, může plnit i funkci organizátora* (in Čiljaková, 1975b: s. 10). Fotografie se stala nedílnou součástí tištěných médií a fotoreportéři nenahraditelnou částí redakčního týmu. Mediální praxe se aktivně podřizuje moderním vývojovým trendům, ale zároveň se objevují nové problémy, teoretické i aplikační povahy, které je potřeba neustále řešit. Pro běžného čtenáře novin znamenají tyto změny na jedné straně lehčí orientaci, ovšem s rostoucím počtem médií přichází problém výběru z mnoha dalších variant.

Éra zprostředkovaných informací

V době nadvlády médií, kdy se informace a aktuální sdělení na lidi hrnou ze všech stran v obrovském množství, je potřeba vybrat si pouze zlomek nejdůležitějších a nejpodstatnějších informací. A to v co nejkratší době. Také k tomu slouží médii poskytované obrazové zpravodajství. Dobře provedená fotografie dokáže vystihnout i více než celá stránka textu. V chaotické a uspěchané době plné shonu stačí přelétnout očima několik fotografií a člověk může být v zásadě informován o všem důležitém. Platí to dnes a stejně tak to platilo i v době, kdy podobnou myšlenkou uvedla svoji knihu Adéla Čiljaková: *„V dnešní době poznamenané nebývalým rozvojem vědy a techniky, který způsobuje stálý přítok obrovského množství informací, úplnou informační explozi, stává se stále důležitější otázka kontaktu, přijetí a působení té či oné konkrétní informace*

na adresáta, tj. otázka jejího výběru mezi množstvím jiných informací, jejího dopadu a účinu“ (1975a: s. 3).

K takto důležitému postavení fotografii předurčuje mnoho jejích základních charakteristických vlastností. Jak dále specifikuje jejich charakter Čiljaková „*Pro fotografii je příznačná informační nasycenost, srozumitelnost a koncentrovaný obsah, tudíž fotografie splňuje požadavek časově nenáročný, koncentrovaný a srozumitelný informace. K tomu, aby byl dnes člověk informován, nepotřebuje si přečíst mnoho textu, ale mnohdy mu stačí výmluvné, autentické fotografie, komentované jednou nebo několika výstižnými větami*“ (tamtéž: s. 11). Ve své práci se budu snažit blíže vysvětlit původ těchto charakteristik, jejich oprávněnost a působení v praxi.

„*Obraz řekne víc než mnohá slova. Slova sdělují skutečnost abstraktně, nepřímou, kdežto obraz vnímáme bezprostředně. Tedy také rychleji, téměř naráz. Moderní člověk žádá, aby byl informován rychle a dokonale. Je to jedna z nezbytností jeho spleťtého a náročného života. Proto také obrazové informace hltá s tak neuhášenou žízňí*“ (Macků, 1964: s. 9). Od dob, kdy Jiří Macků zformuloval toto hodnocení soudobé společnosti, uběhlo již mnoho času, ale obsah zůstává aktuální dodnes. Bohužel je v současném shonu také velmi snadné manipulovat s fotografií a tím i s dopadem obrazu na vnímání lidí. Snímky často mohou být zavádějící a zkreslující nebo naprosto lživé. Dnes již neplatí Barthesova jistota „toto bylo“, jistá minulost již není samotnou podstatou fotografie a netvoří tak její jedinečnost a pravdivost. Podle něj totiž fotografie není jen pouhou připomínkou minulosti. „*To, čím na mě účinkuje, nezáleží v tom, že obnovuje cosi zrušeného, nýbrž v tom, že dosvědčuje: to, co vidím, vskutku bylo*“ (Barthes, 1994: s. 74). *Fotografie neříká to, co již není, nýbrž pouze a nájisto, co bylo* (tamtéž: s. 75).

Fotografie není realita vytesaná do kamene. Ovšem nepozorný a nezkušený člověk (čtenář) může často z novin nabýt nepravdivé představy o realitě, pokud slepě věří všemu, co vidí. V některých případech nemusí jít ani o záměr autora, ovšem v opačném případě může být zmanipulovaná fotografie účinným prostředkem persvaze a propagandy. Média mají obrovskou moc konstruovat skutečnost. V případě obrazových informací obsažených ve fotografiích mají všechny zprávy punc pravdivosti a skutečnosti díky zažitým a uznávaným vlastnostem typickým pro fotografie. To právě díky všem typickým vlastnostem, na jejichž základě se vžil „mýtus pravdivosti fotografie“. Pravdivost, autentičnost nebo dokumentárnost fotografie stojí na vratkých základech, které digitální technologie podlamuje.

Cíle a postup práce

Při výběru tématu bakalářské práce jsem se tedy rozhodla pro oblast žurnalistické, konkrétněji novinářské fotografie. Nechci se ovšem zabývat její kategorizací nebo formální stránkou. Z výše uvedených důvodů si myslím, že nejen pro žurnalisticko-fotografickou praxi může být využitelná analýza možností fotografií a jejich různého působení na čtenáře. Ale i z pohledu publika je dobré vědět, jak věci fungují. Zaměřila jsem se především na vliv obrazu na čtenáře. Jakým způsobem fotografie účinkuje na vnímání lidí a jak se těmito účinky dá manipulovat.

V textu se chci zabývat pouze fotografií v periodickém tisku – denících či týdenících, nikoli v obrazových magazínech nebo televizním vysílání. Nebudu posuzovat umístění fotografie v listu nebo spojitost obrazu s popiskem. Jde mi o samotnou fotografii jako zdroj informací, stručné a výstižné sdělení vypovídající o realitě. Při práci se nechci zabývat vývojem fotografie, ale zaměřím se pouze na současnou podobu fotografie, stejně tak úpravy obrazu budu zkoumat pouze v moderní digitální podobě.

Abych byla schopná dobrat se smysluplného výsledku, rozhodla jsem se v teoretické části krátce zmapovat obecnou teorii žurnalistické fotografie, teorii neverbální persvaze a prostředků úprav fotografií a na konec i legislativní (a etický) rámec, který vymezuje hranice práce redakcí s fotografiemi. To vše proto, abych mohla posoudit morální hranice úprav fotografií, změny intencí a působení fotografií na vnímání čtenářem.

V praktické části nakonec rozeberu několik příkladů manipulace s fotografickým obrazem na základě znalostí získaných z předchozích částí. Pokusím se objektivně naznačit, jakým způsobem tyto změny bude vnímat čtenář a jak ovlivní jeho vnímání zobrazované skutečnosti. Samozřejmě v případě podobné analýzy půjde spíše o subjektivní zhodnocení změn, jelikož různé nuance vnímá každý jednotlivec individuálně. K ruce proto budu využívat již zpracované případové studie na podobné téma.

1. Teorie fotografie

V teoretické části týkající se žurnalistické fotografie se budu snažit stručně definovat podstatné stavební prvky fotografie. Součástí obecného rámce je základní charakteristika sdělovacích prvků fotografie, její stavby, skladby a hlavních prvků kompozice. Následuje část speciálně věnovaná fotografii v žurnalistice: definice novinářské fotografie, nástin možné kategorizace, zachycení nejvýznamnějších vlastností a funkcí fotografie a zhuštěný pohled na redakční práci s fotografiemi.

1.1 Fotografie jako sdělení

Informace je charakteristickou, určující složkou každého novinářského projevu. To platí nejen pro verbální žurnalistiku, ale i pro vizuální, pracující s obrazem nebo s fotografií (Macků, in Čiljaková, 1975b: s. 36). Stejně jako slova, věty, zvuky, znamení a další znaky i fotografie patří mezi možné způsoby **sdělování**.¹ Cílem fotografického obrazu je předávání konkrétního obsahu a informací dalším lidem. „Každý fotografický snímek je autorem, vytvořen a divákem přijímán jako jev, jehož jediným cílem je vyvolat v divákově vědomí obsah. K ničemu jinému není snímek ani určen ani použitelný“ (Šmok, 1986: s. 4). Samotné sdělování je založeno na principu předávání konkrétního obsahu – autor vytvoří fotografii a za pomoci média (v tomto konkrétním případě periodický tisk) jej distribuuje adresátovi (v mediální produkci je adresát neznámá masa osob). Informací v tisku ovšem *nerozumíme jakékoli sdělení, ale zpravidla komplex nových, aktuálních důležitých faktů o většinou dosud neznámých skutečnostech a okolnostech, které jsou tak či onak důležité. Je to tedy vysloveně sociální hodnota* (Macků, in Čiljaková, 1975b: s. 36).

1.1.1 Stavba, skladba a kompozice fotografie

Každý obsah nebo nová informace vzniká až jako vyhodnocení daného výrazu sdělení ve vědomí adresáta. Sdělení jsou nositeli jedinečného významu, který určitým způsobem zastupuje skutečnost. Proto se jedná o sdělení zástupná – zastupují skutečnost zachycenou v daném výrazu

¹ Sdělování je jednou z variant jednání, konkrétně jednání obsahové. Smyslem obsahového jednání je vyvolat ve vědomí lidí (pozorovatelů, příjemců) určitý obsah. Výsledkem takového jednání zaměřeného na druhou osobu je sdělení.

a přenáší k širokému publiku. Význam sdělení se v mysli příjemce projeví jako účinek. „Každé jednotlivé sdělení představuje obsahově uspořádaný sdělovací systém“ (Šmok, 1986: s. 4). Každá fotografie je tedy sdělením s různým obsahem a určitým množstvím informací.

Než však snímek vyjde v novinách, musí projít nejen procesem tisku, ale především několika fázemi abstraktní tvorby před samotným fotografováním. *Postup materiálního zhotovení výrazu snímku označujeme jako stavbu. Naopak tvorbu obsahu označujeme jako skladbu* (tamtéž). **Stavba** fotografie je tedy tvořena nepřímo, skrze fotografický aparát. Fotograf objekt před sebou zachycuje prostřednictvím technického přístroje, za pomoci objektivu a digitálních dat. Pro stavbu obrazu je důležitým prvkem především předmět fotografie (Šmok, 1984: s. 37). **Skladba** je *manipulace s obsahovými prvky podle obsahového záměru autora* (tamtéž: s. 62). Při realizaci obsahového záměru, při skladbě fotografie, by měl autor mít jasnou představu o závěrečném výsledku své činnosti. Čeho chce dosáhnout, jak by měl vypadat výsledek a jak to v praxi nejlépe udělat. Pokud má autor promyšlenou stavbu i skladbu fotografie musí si před samotným focením promyslet způsob tvorby. **Tvorba** *vychází z přijetí autorského záměru* (tamtéž: s. 66).

Fotograf samotný obraz vytváří ze tří prvků: okamžiku, obsahu a kompozice. Kompozice je jednou z hlavních složek dobré fotografie (Dickman a Kinghorn, 2010: s. 103). Při rozhodování o správné kompozici snímku je třeba si nejprve zodpovědět několik základních otázek – budu fotit statický nebo pohyblivý objekt, jak velké hloubky ostrosti budu chtít dosáhnout a jaké jsou světelné podmínky (jas, protisvětlo, kontrastní plochy apod.). *Komponování jako hlavní tvůrčí proces při fotografování spočívá v uspořádávání hlavních a vedlejších objektů do formátu obrazu* (Horný a Krsek, 2009: s. 99). Je potřeba předem zvolit ideální formát snímku – zda je snímaná předloha vhodná spíše pro výškovou či šířkovou fotografii. Jedním z tradičních pravidel kompozice je princip třetin nebo také zlatého řezu.

1.1.2 Vnímání obrazu

Člověk vnímá nejenom očima, realitu vyhodnocuje a vnímá i na základě znalostí, zkušeností a citu. Člověk zaostří na „to nejdůležitější“. Člověk vidí prostorově, funguje i jakési „periferní vidění“ a vnímá i hloubku prostoru (Horný a Krsek, 2009: s. 100). Fotografie však realitu ochuzuje o třetí rozměr – o hloubku – a z celé reality předkládají pouze přesně ohraničený výsek. Nejzákladnější postup vnímání obrazu lze shrnout do tří kroků: *obraz většinou vnímáme horizontálně, při jeho čtení postupujeme nejčastěji (1) nahoře zleva doprava, (2) posléze diagonálně doleva dolů a nakonec (3) vodorovně doprava. Vodítkem oka mohou ale být i linie, nejlépe diagonály, nebo pomocí linky tvaru S* (tamtéž).

Neil Postman považuje za špatné zaměřovat se pouze na způsoby čtení fotografií a zdůrazňuje propojení obrazu se slovy a to především ve vztahu k porozumění. Ve své knize cituje známý výrok Gavriela Salomona, že „obrazy je třeba rozpoznat, slovům je nutné rozumět“ a dále jej rozvíjí. Fotografie podle něj *předvádí svět jako objekt, zatímco jazyk jako myšlenku. I ten nejjednodušší akt pojmenování věci je aktem myšlení — porovnání jedné věci s druhou, určení společných rysů, ignorování rozdílů a vytvoření imaginární kategorie. V přírodě neexistuje nic takového jako „člověk“ nebo „strom“. Vesmír nenabízí žádné podobně zjednodušující kategorie, jen nekonečnou různost. Fotografie dokumentuje a oslavuje konkrétní formy této nekonečné různosti. Jazyk je činí srozumitelnými* (Postman, 2010: s. 90–91).

1.2 Definice žurnalistické fotografie

Předně je třeba si uvědomit rozdíl mezi **fotografií v žurnalistice** a **žurnalistickou fotografií**. I když obě tato spojení mohou znít velmi podobně, je mezi nimi zásadní odlišnost: fotografií v žurnalistice je chápáno jakékoliv obrazové sdělení zobrazené médii – tedy i reklamní či umělecké obrazy (Obr. č. 1); žurnalistická fotografie (Obr. č. 2) je kategorie užší a specifitější, především je zde kladen důraz na zobrazovanou skutečnost, mělo by se jednat o *pohotovité zobrazování aktuální společenské skutečnosti – jevy této skutečnosti jsou zachycovány věcně, autenticky v jejich konkrétnosti a v určitých časových výsecích* (Lábová, 1990: s. 14).



http://i.lidovky.cz/10/064/Ingal/TSH34230c_Z_slovanska_epopej_005_3_.jpg

Obr. č. 1 – žurnalistická fotografie



<http://www.reflex.cz/galerie/kultura/10414/?foto=0>

Obr. č. 2 – žurnalistická ilustrace/kopie uměleckého díla

Příkladem mohou být fotografie Slované epopeje od Alfonse Muchy, kdy první snímek (obr. č. 1) zachycuje sbírku uměleckých děl, přináší informaci o výstavě a další podrobnosti a může být zařazen do některé z kategorií fotožurnalistických žánrů (viz kap. 1.4. Kategorizace žurnalistické fotografie). Druhý obrázek (obr. č. 2) zachycuje pouze jedno samostatné dílo z celé série maleb, je téměř přesnou reprodukcí původního plátna, ale nepřináší žádné bližší informace o místě, čase ani osobách. Tento snímek může být například ilustrací k tématům zabývajícím se uměleckou tvorbou nebo součástí reklamy upozorňující na zahájení/ukončení výstavy.

Definice žurnalistické fotografie se musí odvíjet od definice samotné **žurnalistiky**² a charakteristiky fotografie jako sdělovacího prostředku. Pouze pochopením specifik jednotlivých pojmů je možné pochopit skutečnou podstatu a smysl samotné žurnalistické fotografie. **Fotografie** je moderním způsobem obrazového zachycení skutečnosti, vycházející z tradice malby, umožněným technickým pokrokem 19. století.

Žurnalistická fotografie je tedy vizuální formou sdělená novinářská informace; účinným vyjadřovacím prostředkem, často přesnějším a důvěryhodnějším než psané slovo (Osvaldová a kol., 1999: s. 70). Dobře provedenou žurnalistickou fotografií vnímá čtenář jako reálnou skutečnost. *Žurnalistická fotografie umožňuje být „při tom“, stát se bezprostředním svědkem zajímavé či dramatické události (tamtéž).*

² Žurnalistika bývá definována jako *specifická profesní činnost, která zahrnuje pravidelně a soustavně prováděný sběr, třídění, zpracování a distribuci aktuálních sdělení časové povahy, tematicky zaměřených na oblast politického, ekonomického, kulturního, společenského, sportovního apod. dění, tedy „zpravodajství“.* Dalším z úkolů žurnalistiky je předkládání srozumitelného výkladu známých a veřejně dostupných faktů, prezentace argumentů nebo subjektivních postojů a názorů, tedy „publicistika“ (Reifová a kol., 2004: s. 322).

1.3 Vlastnosti a funkce žurnalistické fotografie

Různé teorie fotografie a další související literatura se povětšinou shodují na obecném vymezení hlavních **vlastností fotografického zobrazení**, mezi něž řadí **dokumentárnost, autentičnost, názornost, univerzální srozumitelnost a zastavení času**.

Dokumentárnost a **autentičnost** jsou často sdružované vlastnosti, které společně umožňují fotografii věrně a pravdivě zachycovat realitu. *Každý snímek je hodnověrným svědectvím o tom, že zobrazovaný předmět nebo výjev opravdu stál nebo odvíjel se před kamerou* (Lábová, 1990: s. 8). **Názornost** plní funkci zástupnou, díky níž fotografie může znázorňovat skutečnost, tak jak doopravdy vypadala (v daném okamžiku a z jistého pohledu). Fotografie je *autentická, zdánlivě nezaujatá a vizuální, její působení na čtenáře se blíží k informaci z bezprostředního pramene, k zobrazování reality „jaká je“* (Čiljaková, 1975a: s. 11). **Zastavení času** do konkrétního okamžiku, fixování události na časové výseky. *Fotograf zachycuje událost v okamžiku, kdy se odehrává, že nezasahuje do jejího průběhu a znázorňuje ji současně s tím, jak událost probíhá* (tamtéž). Důležitý je především odhad správného načasování, tak aby fotografie zachytila stěžejní část události a popisovala charakteristické jevy a podstatu. **Univerzální srozumitelnost** fotografie je vlastností zajišťující nepodmíněné porozumění. Tedy fotografie mluví všeobecně známou řečí, která je běžně srozumitelná všem bez rozdílů.

Funkce žurnalistické fotografie přehledně popisuje Lábová (1990), která u fotografií zmiňuje **funkci informační, ilustrační, grafickou** a jako speciální kategorii uvádí **funkci výchovnou**.

Pro teorii novinářské fotografie je nejdůležitější **funkce informační**, která v obrazovém sdělení pracuje jako nositel základní informace, text slouží pouze jako popisek. Fotografie sama o sobě dokáže výstižně znázornit fotografovanou skutečnost (viz výše obr. č. 1). Opačně působí **funkce ilustrační**, jelikož obraz sám o sobě slouží pouze jako doplněk textu, ilustruje popisované předměty či skutečnosti pro lepší představu čtenáře, případně může působit na emoce (viz výše obr. č. 2). **Funkce grafická** je využívána komplexně v celkové podobě listu. Také grafická funkce fotografie má vliv na celkovou grafickou podobu listu. Zvláštní kategorií je **výchovná funkce**. Pro ni je typická názornost, srozumitelnost a jednoznačnost těch fotografií, které mají význam při působení na rozšiřování přehledu, vliv na vytváření názorů a slouží jako osvěta.

Z jiné perspektivy rozlišuje **funkce a vlastnosti fotografií** Baran (1971), který je třídí podle diváckého hlediska na **(1)** věrné a živé reprodukce světa a **(2)** ozdobné, dekorativní, obrazové fotografie. I takto rozdělené fotografie lze popsat pomocí typických vlastností

žurnalistické fotografie definovaných výše. První typ je charakterizován dokumentárností, autentičností a časovou strnulostí naplňující funkci informační. Druhé divácké hledisko zohledňuje především názornost a zastupuje funkci ilustrační a grafickou.

Macků vymezuje vlastnosti, o které se fotografie v novinářství nejčastěji opírá. Řadí sem ztotožnění se zobrazeným jevem, domnělou okamžitost přijetí, smyslovost a názornost, zvěčnění přítomnosti, dokumentárnost a rychlou realizaci (in Čiljaková, 1975b: s. 38).

1.4 Kategorizace žurnalistické fotografie

I když nemám v plánu se hlouběji zabývat kategorizací žurnalistické fotografie, myslím si, že je třeba alespoň ve zkratce naznačit, jakým způsobem tuto problematiku vnímají odborníci a z jakého teoretického základu vycházím v praktické části.

Nejčastěji jsem narazila na dělení žurnalistické fotografie podle rámcového začlenění do základních žurnalistických žánrů: **zpravodajství**, **publicistika** a zvláštní kategorie **specifických žánrů**. Konkrétně vycházím ze členění, které definuje Lábová (1990), ovšem i další autoři odborné literatury (např. Baran, Havlíček) se s tímto dělením ztotožňují.³

Úkolem **zpravodajských žánrů** je reprodukovat čtenáři nezkrácenou skutečnost, věrně informovat o realitě v podobě obrazového svědectví (Lábová, 1990).⁴

- *obrazová zpráva* – má především informačně-poznávací funkci, recipientovi předkládá *komprimované, věcné a pohotové vizuální informace*. Obrazová zpráva pouze konstatuje fakt a zprostředkovává informace v autentické podobě, zveřejněné informace jsou v podobě nezobecněných faktů (obr. č. 3).
- *agenturní aktualita* – je zaměřena na stručné vizuální sdělení faktů, přičemž se snaží o zachování *obsahové univerzálnosti, vážnosti a oficiálnosti pojetí*. Agentura vystupuje jako reprezentant státního zájmu, proto by měla klást důraz na *serióznost zobrazení a maximální reprezentativnost zachycení události či osob* (obr. č. 4).
- *věcná ilustrace* – slouží pouze jako *vizuální doplněk obsáhlejšího zpravodajského textového materiálu, vysvětluje nebo konkretizuje, samotný obraz nemá potřebné informační potenciály* (obr. č. 5).

³ „Označením i formami se fotografie úzce přimyká žurnalistickým a publicistickým literárním formám a projevům“ (Baran, 1971: s. 9).

⁴ Příklady žánrových snímků viz příloha č. I. - Kategorizace žurnalistické fotografie.

- *fotografická glosa* – klade důraz na předkládanou informaci, sdělovaný fakt zde působí jako prvek, který má za úkol provokovat recipientovo myšlení. Tento typ fotografie se využívá především při zachycení společenských problémů – předkládá kritický pohled na realitu a za pomoci nadsázky, ironie či satiry se snaží vybudit čtenáře k hlubšímu zamyšlení.
- *fotografický referát* – nejčastěji série snímků informujících o společensky významné události ze všech oblastí života nabízející komplexnější pohled na zobrazovanou událost.

Fotografie **publicistických žánrů** jsou méně vázány na požadavek objektivního zachycení reality, důraz je kladen spíše na autorskou výpověď o zobrazované skutečnosti – vyjádření všech souvislostí a možných interpretací. Samotná fotografie by měla zapůsobit na čtenáře jistým emotivním nábojem.

- *Fotoreportáž* – je jedním z nejčastěji využívaných typů žurnalistické fotografie. Díky možnosti osobního autorova pohledu není fotoreportáž tolik vázána na objektivní záznam reality, důraz je kladen především na hodnotící stanovisko autora, který zachycuje skutečnost jako osobní svědectví z jistého úhlu pohledu. V sérii snímků se tak autor snaží o zachycení vrcholných okamžiků události a pomocí vedlejších záběrů dokresluje podstatu a smysl události (obr. č. 6 – č. 10).

Fotoreportáž může zachycovat tři různé typy událostí: *události předvídané, nepředvídané nebo koncipované*. Podle toho, o který typ události jde, musí fotograf přizpůsobit přípravu – koncepci obrazu, zachycení času apod. U *událostí předvídaných* (jako oslavy, jednání aj.) může být problematický moment obvyklosti, kdy dochází ke vzniku obrazových stereotypů a od autora je očekávána schopnost vnášet nové pohledy. *Události nepředvídané* kam lze zařadit všechny nehody, katastrofy atd., je automaticky přítomen prvek výjimečnosti a jedinečnosti, takovéto události většinou mají mnoho vrcholných momentů, jsou tedy jednodušší na zachycení a nedochází tolik ke stereotypům. Speciálním typem jsou *události koncipované (inscenované)*, kde je kladen velký důraz na schopnost režírovat, aranžovat a přizpůsobovat si fotografovanou skutečnost. Inscenované fotografie jsou ovšem považované za eticky sporné, jelikož je zde nejasná otázka pravdivosti obrazové výpovědi. *Druhy fotoreportáže podle žánru*: politická, kulturní, sportovní, společenská, kritická, nebo vojenská reportáž (Baran, 1990: s. 9).

- *Fotofejeton* zobrazuje konkrétní jev či fakt aktuální společenské reality, který předkládá jako více snímkovou výpověď vysvětlující daný jev, obsahující zhodnocení a závěr. Pro

fotofejeton je typická originalita v nápadu i zpracování – odlehčenou formou popisuje realitu, která má v tomto podání úsměvné vyústění s překvapující pointou.

Do kategorie **specifické žánry** spadají především dva druhy fotografií: reportážní portrét a titulní fotografie.

- *Reportážní portrét bývá nejčastěji používán na titulních stranách, jako součást rozhovorů nebo formou ilustrace k beletristickým textům. Autor klade důraz na výsledné působení zobrazení jedince, nezaměřuje se pouze na věrné zachycení podoby, ale i na charakter člověka. Jedinečného působení dosahuje nejčastěji zachycením osoby v autentickém a přirozeném prostředí (obr. č. 11 a č. 12).*
- *Titulní fotografie má nejméně jasné zařazení, protože tímto obrazem může být jakákoliv fotografie ze všech žánrů. Specifická je především svým významným postavením v čele. Toto charakteristické postavení klade na titulní fotografii řadu požadavků – měla by sloužit jako prvotní seznámení čtenáře s obsahem čísla, plnit funkci obrazového poutače a současně působit esteticky a emotivně (příp. i výchovně). Po stránce obsahové musí titulní fotografie odpovídat typu periodika (námětem i způsobem zpracování) a současně respektovat funkce a poslání média. Nejdůležitějším formálním pravidlem je atraktivnost námětu a výtvarně dokonalé zpracování obrazu spolu s kompozicí.*

Již zmiňovaný Ludvík Baran (1971) definuje především **základní skupiny novinářské fotografie**, kam řadí **(1)** reportážní a publicistické fotografie, **(2)** dokumentární a naučné fotografie a **(3)** obrazové fotografie.⁵ Za stěžejní pro žurnalistickou praxi považuje reportážní a dokumentární fotografie, mezi kterými nedefinuje jasné hranice, protože se v jistých bodech vzájemně prolínají. Vymezuje alespoň zásadní rozdíly odlišující od sebe tyto dvě kategorie. „*Reportáži nesluší překrucovat, přetvářet fakta a komponovat uměle některé obrazové prvky. Dokument naopak nemůže prostě popisovat fakta, ale [měl by] společensky je zařazovat. Může se však zmocnit skutečnosti osobitou formou*“ (tamtéž: s. 4).

Mezi společné charakteristiky reportážní a dokumentární fotografie řadí mezinárodní sdělnost, přehlednost a jednoduchost, plné respektování reality, jasný a snadno čitelný postoj a názor autora. U obou těchto typů vidí vlastní podstatu tematiky obrazu v ději, události a vyjádření času a doby. Upozorňuje také na častý problém se zaměřováním dokumentu

⁵ Více viz příloha č. III. - přehledná kategorizace novinářské fotografie podle Barana

s obrazovou fotografií, jelikož dokument může využívat „forem skladby výtvarné obrazové fotografie“.

Podle tematiky fotografií a jejich možných forem rozlišuje Baran (kromě základních, výše zmíněných žánrů) také některé zvláštní skupiny jako fotografická série, informace, kronika, přehled, korespondence, anketa, agitka, interview a další. Přestože se snaží vyjmenovat velkou část známých žánrů a forem, v závěru sám autor přiznává složitost a částečnou nesmyslnost tohoto počinání. Především pochybuje o smyslu třídění a jasného ohraničování jednotlivých forem. „Přílišnou kategorizací a přesným ohraničováním druhů, žánrů, typů a forem bychom snadno došli k fotografii schematické, popisné a konstruované, kde by byla fakta potlačena formou, pojetím“ (tamtéž: s. 9).

Havlíček vymezuje nejběžnější druhy fotografií využívaných ve fotožurnalistice na základě základních oborů fotografické tvorby, které souvisejí s prací novinářů. Definuje reportážní portrét, fotografii z pracovního prostředí, fotoreportáž, sportovní fotografii, žánrovou fotografii (feature) a jako specifický typ přidává fotografii z televizní obrazovky nebo fotografickou reprodukci (1975).

1.5 Žurnalistická fotografie v praxi (v periodickém tisku)

V tištěných médiích jsou nejčastěji využívány obrazové zdroje z již existujících tiskových agentur nejen u nás, ale i ze světa. Větší vydavatelství s početnějším personálním zázemím si mohou dovolit zřídit vlastní obrazové redakce, složené nejčastěji z fotografů, grafiků a dalších výtvarných redaktorů.

V denním tisku již má žurnalistická fotografie své stálé místo. Jejím posláním zde je přinášet aktuální obrazové zpravodajství s cílem pomáhat novinám plnit jejich informační a žurnalistické úkoly. V praxi je také kladen důraz na výběr vhodných fotografií a jejich zařazení, které velice ovlivňuje účinnost působení fotografií. Pokud je fotografie použita jenom jako ilustrace a slouží pouze jako upřesnění představy recipienta o ději nebo jako doplnění textu a dovysvětlení, není tolik kladen důraz na obsah, ale spíše na estetické a výchovné působení.

V agenturním obrazovém zpravodajství měli dříve výrobci a distributoři monopolní postavení na výrobu obrazových aktualit. Jednotlivé redakce přebíraly velkou část fotografického zpravodajství ze specializovaných agentur a často tak docházelo k opakování fotografií a ke vznikům obrazových stereotypů. Dnes již je výroba fotografií jednotlivými redakcemi běžnější praxí, také díky rozvoji technologií a zjednodušení výroby fotografií.

Agenturní obrazové zpravodajství má charakter oficiálního pojetí, reprezentující stát, stojící v roli mluvčího a hájící zájmy státu. Autor tak má mnohem menší prostor pro individuální působení a originalitu. Fotografie je chápána jako druh zboží, na jednu stranu se musí snažit vyhovět požadavkům společenské poptávky, a na stranu druhou se snaží v rámci svých sil působit na odběratele svojí vlastní nabídkou. Stejně jako redakční fotografové, jsou i autoři agenturních aktualit odpovědni za vznik kvalitních aktuálních fotografií. Dalšími požadavky je schopnost popisnosti, dokumentárnosti a v praxi také pohotovost, operativnost a rychlá distribuce.

2. Teorie persvaze a manipulace

Stejně tak jako slovy i obrazem může jeho autor chtít (a většinou skutečně chce) zapůsobit za své příjemce. Mediální tvůrce/podavatel sdělení se snaží prostřednictvím textu, promluvy nebo fotografie požadovaným a promyšleným způsobem ovlivňovat příjemce. Očekává změnu v jejich myslích na základě viděného/přečteného sdělení. Běžnou změnou na straně příjemce při sledování mediálního obsahu je informovanost, rozšíření znalostí a všeobecného přehledu o dění ve světě. V případě zmanipulovaných, pozměněných a nepravdivých textů či obrazů dochází k falešnému informování čtenáře. Pokud autor takto jednal záměrně a nešlo jen o bezděčnou chybu, můžeme říci, že se snažil přesvědčovat své respondenty, a v méně evidentních případech působení mohl autor dokonce manipulovat se čtenářem.

V mluvené, psané i neverbální podobě jsou záměry podavatele (mluvčího, fotografa, redaktora atd.) explicitně nebo implicitně obsaženy ve sdělení. Explicitně vyjádřené záměry mohou také být nástrojem přesvědčování a manipulace, ale dochází k tomu v mnohem etičtější a méně nebezpečné podobě než při implicitním ovlivňování. V tomto případě totiž příjemce nemusí postřehnout skryté intence autora, který se snaží přesvědčovat či manipulovat s výsledným vyzněním a působením skutečné reality. Jak lze vidět dále v textu, rozlišení mezi manipulací a persvazí není vždy možné úplně dokonale, ale stále existují jisté typické vlastnosti, které jsou pro každý z postupů charakteristické. Záměrné působení se tedy nazývá **přesvědčování** nebo **manipulace**.

2.1 Přesvědčování a manipulace

Přestože se odborníci⁶ neshodnou na jedné výstižné definici přesvědčování⁷, jednotlivé charakteristiky vyplývající z různých vymezení lze vnímat jako univerzální a obecně platné. V řadě tezí je možné najít shodné body, kterými lze persvazi alespoň stručně a souhrnně definovat. **Přesvědčování** je proces komunikace. Dochází k němu s *vědomým záměrem ovlivnit ze strany zdroje/podavatele* sdělení. Autor má jistou *představu cíle (o čem bude přesvědčovat a čeho by mělo být dosaženo)*, autor i příjemce mají zaručenou *svobodu v rozhodování*. V neposlední řadě je

⁶ Mezi autory zabývající se problematikou přesvědčování a manipulace patří např. H. W. Simons, R. S. Ross, H. Mills nebo D. J. O'Keefe (Srpková, 2007).

⁷ Přesvědčování = persvaze

proces persvaze *zaměřen na postoje, hodnotový systém, chování a přesvědčení příjemců* mediovaných sdělení (Srpová a kol., 2007).

Přesvědčování je nejčastěji chápáno jako jev pozitivní, jako akt ovlivňování příjemce s eticky čistým úmyslem. V praxi jsou lidé denně vystaveni mnoha různým persvazivním strategiím, k přesvědčování dochází například v rodině, ve škole, při zábavních aktivitách, v zaměstnání nebo také v kontaktu s přáteli i cizími lidmi. Přesvědčování může probíhat explicitně, ale i implicitně v náznacích a skrytě. Explicitní přesvědčování někdy bývá nahrazováno pojmem řečnictví, jelikož se jedná o zřetelné a neskrývané působení na druhé lidi pomocí komunikace a příjemci tak mají možnost sami se rozhodnout, zda se nechají ovlivnit a zda podlehnou tlaku obsaženému v přesvědčování. V případě implicitní persvaze jde o impulsy skryté, na první pohled neviditelné a ze strany příjemců často nerozpoznatelné a nepostřehnutelné.

Manipulace⁸ v porovnání s persvazí nebývá většinou považována za etické chování. Ve své základní funkci je manipulace nerozeznatelná od přesvědčování: její záměr (ovlivnit, v tomto případě klamat) je vědomý, její cíle (ovlivnit chování, postoje a přesvědčení příjemců) jsou specifické (zdroj má jasnou představu požadovaného/vysněného výkonu/dosaženého výsledku) a jedná se o proces prováděný jako součást lidské komunikace (Srpová, 2007).

Na rozdíl od přesvědčování, jehož jasnou definici je v odborné literatuře velmi těžké najít, je specifikace toho, co je manipulace snadnější. Například Reifová (a kol., 2004: s. 127) vymezuje **manipulaci** obecně jako *zručné zacházení s něčím či s někým, rafinované a zpravidla nečestné ovládání či ovlivňování někoho či něčeho*. Pokud budeme chtít specifičtější vymezení manipulace pro potřeby mediálních studií a tedy i pro žurnalistickou praxi, nabízí Reifová i užší definici. *V mediálních studiích a psychologii znamená manipulace nepřiznané zpracovávání vědomí lidí, zejm. prostřednictvím médií za účelem systematického a cílevědomého řízení a formování jejich vědomí, myšlenek a pocitů. Při manipulaci pomocí médií jde o zkreslování, popř. zadržování či neadekvátní doplňování a usouvztažňování informací* (tamtéž).

Manipulaci tedy můžeme charakterizovat jako snahu o ovládání osob, ať jejich chování, jednání či nejednání nebo o změnu jejich smýšlení. Důležitým prvkem manipulace je nevědomí osob, že s nimi bylo manipulováno. Zmanipulovaní jedinci si neuvědomují jakoukoliv změnu oproti normálu a mohou nevědomě jednat bez ohledu na vlastní potřeby. Pokud by bylo manipulátorem zamýšleno, tak klidně i proti vlastním preferencím. Manipulace bývá někdy označována také za

⁸ Manipulace bývá někdy označována i jako propaganda, lži, klamání, podvod, zrada důvěry, dezinformace, neupřímnost atd.

donucování ve skryté podobě. Nepřímé donucení nevyvolává nesouhlas a subjekt si nepřipouští a neuvědomuje tyto skryté tendence.

Hlavním rozdílem mezi manipulací a přesvědčováním je tedy svoboda rozhodování. Při **přesvědčování** má adresát jistou možnost svobodné volby. **Manipulování** dává subjektu svého působení volbu a prostor pro vlastní rozhodování jen zdánlivě. Proces manipulace na rozdíl od přesvědčování není interaktivní. Manipulátor nenabízí příjemci úplnou a čistou pravdu, neposkytuje manipulované osobě reálnou možnost zvolit si, jak bude reagovat a zda ve výsledku změní své chování. Jak již vyplývá z definice, manipulace nebývá evidentní a jasná na první pohled, příjemce si často nemusí ani uvědomit, že je s ním manipulováno. **Manipulace** nejčastěji probíhá implicitně a **přesvědčování** se naopak většinou uskutečňuje explicitně.⁹

2.2 Přesvědčování a manipulace v žurnalistice

Základním prvkem zpravodajství by měla být snaha o co největší objektivitu – informací, obsahu i formy. Žurnalistika funguje na principu zprostředkování informací a z toho vyplývá, že slouží jako prostředník předávající získané informace od vlastního zdroje směrem k širokému publiku. Zdroj nemusí být ve všech případech prvotním pramenem informací, ale již v této fázi mohou média čerpat ze zprostředkovaných informací. Při své činnosti musí tvůrci mediálních obsahů (redaktoři, editoři, ale i fotografové atd.) provádět výběr, zpracování a úpravu dostupných dat. Všechny tyto kroky ovšem nemohou být stoprocentně objektivní – již samotná selekce konkrétních událostí a vynechání jiných je založena na subjektivním výběru redaktora a následné zpracování události, výběr místa v periodiku, velikost prostoru, který je této události přidělen, a další dílčí kroky jsou zásahem do objektivnosti události. Stejný princip funguje i u žurnalistické fotografie. *Podle zásad mediálních studií a žurnalistické profese, zpravodajství nemůže být nástrojem manipulace nebo persvaze, protože pouze prezentuje základní (a pokud možno ověřená) fakta. Také proto, že jeho posláním je poskytovat objektivní odpovědi na základní (zpravodajské, informační) otázky (kdo, co, kdy, kde a jak)* (Srpková, 2007: s. 38 – 39). Teorie tedy

⁹ Mezi největší nástrahy pro osoby, se kterými je manipulováno, patří především skrytá forma manipulace. Manipulátor navíc využívá podobné prostředky, jaké jsou běžné při přesvědčování. Ale k tomu zapojuje i další prvky, které by pro přesvědčování byly zakázané, např. může příjemci předkládat vědomě nepravdivé tvrzení, manipulátor záměrně potlačuje informace, které se špatně odráží na zdroji a na výsledných cílech atd. Proto má ve výsledku příjemce omezenou svobodu v rozhodování. Někteří autoři tvrdí, že další prvek manipulace je ten, že příjemce neví, že s ním bylo manipulováno a jaké jsou cíle této manipulace (Srpková, 2007).

říká, že produkty žurnalistické profese nemohou být nástrojem manipulace, ale praxe stále častěji ukazuje, jak moc se skutečnost liší od obecných pravidel.

2.3 Neverbální prvky ovlivňování

Pro další část práce je třeba vymezit základní členění ovlivňovacích¹⁰ prostředků. Jak již bylo naznačeno, je možné přesvědčování využít jak v psané či mluvené podobě, tak i v podobě obrazové. To odpovídá základnímu členění na prostředky **verbální** a **neverbální**. **Prostředky verbální jsou chápány jako dominantní a účinnější, ale v současnosti hrají stále důležitější roli i prostředky neverbální, které mají výhodu v tom, že jsou rychleji vnímatelné a často dokáží okamžitě a srozumitelně vyjádřit to, na co by bylo potřeba mnoha slov** (Zahradníková, 2008: s. 61).

Přesvědčováním a manipulací se v naší odborné sféře zabývá především Jaklová (2002). Ta také definovala zmíněné základní členění persvazivních prostředků. Toto členění dále specifikuje: mezi prostředky neverbální persvaze řadí dva typy nástrojů **(1) akustické¹¹** a **(2) vizuální**. Mezi **vizuální nástroje** lze řadit dílčí prvky **grafické¹²** a **ideografické**. Z pohledu novinářské fotografie jsou nejdůležitější neverbální prvky **ideografické¹³** – sem spadají právě fotografie, ilustrace a další obrazový materiál využívaný v žurnalistice.

2.3.1. Neverbální prvky v žurnalistice

Jedním z typických znaků moderní společnosti je již v úvodu zmiňovaná přehlcenost informacemi. Největší množství těchto informací v dnešní době vytváří elektronická média, ale s obrazy pracují úplně všechna média, jen mají různou podobu (v televizi jsou obrazy dominantní složkou doplněnou zvukovým doprovodem, rozhlas využívá akustických obrazů, periodický tisk obrazovou složku neustále rozšiřuje a nahrazuje jí prostor dříve určený textu). Všechna média vědí, že obraz umožňuje rychlé, komplexní a snadné vnímání a přijímání informací.

Jak uvádí Jaklová má komunikace založená na obrazu navíc (kromě rychlosti vnímání) také řadu dalších výhod: *obrazy umožňují příjemci podstoupit mnohem intenzivnější zážitek a vjem*

¹⁰ Ovlivňovací = dále využíváno persvaze/přesvědčování a manipulace jako synonymních výrazů.

¹¹ Akustické instrumenty jsou využívány v rozhlasovém a televizním vysílání, prostředky vizuální je možné najít v televizním vysílání a v periodickém tisku.

¹² Ke grafickým nástrojům persvaze náleží systém titulků, nadtitulků a podtitulků, především jejich typografická podoba a barevnost, dále je do této skupiny nástrojů řazeno členění textu na odstavce, zalamování toku textu, šířka sloupců, výběr různých typů písma atd.

¹³ Dále je možné jako ideografické prvky chápat tabulky, schémata, grafy, přehledy (kurzů, akcí, úrokových sazeb aj.) všechny tyto prvky mají především funkci informační – přehledně a stručně podávají souhrnné informace nejčastěji z ekonomických oblastí, vědeckých či politických výzkumů apod.

z komunikace než při verbální komunikaci. Obraz aktivuje příjemce silněji, je snazší k zapamatování a je obecně více zábavný než tištěný text (in Srpová a kol., 2007: s. 201–209).

V žurnalistické praxi se tvůrci mediálních obsahů stále více snaží vnímání a poskytování informací příjemcům co nejvíce zjednodušit a usnadnit. Pokud chtějí média i nadále *mít přesvědčovací vliv na své příjemce, musí respektovat základní principy komunikace založené na obrazech. Z tohoto důvodu se noviny odklánějí od rozsáhlého textu a rozdělují informace do malých jednotek, kterým lze snadněji porozumět (tamtéž).*

2.3.2. Barva vs. černobílý obraz

S příchodem barevné fotografie došlo k zásadnímu průlomů v zobrazovacích technikách. Doposud omezená černobílá fotografie dostala nový rozměr a zdokonalila si tak svoji schopnost pravdivého a reálného záznamu skutečnosti. *Barevná fotografie je autentičtější, věrnějším obrazem skutečnosti, na druhou stranu však barevná věrnost zobrazení vede k zintenzivnění popisnosti, barevnému naturalismu (Lábová, 1990: s. 97–100).* Zpočátku bylo potřeba naučit se pracovat se specifiky, která přináší barevné zobrazení. I dnes je důležité pochopit významové vlastnosti a psychologické působení jednotlivých barev a jejich kombinací. Velmi významnou roli hraje uspořádání barev do harmonické kompozice, možnosti vzájemného ovlivňování barev nebo práce s jejich intenzitou. V dnešní době je již využívání barevné fotografie automatické, stále však zůstává schopnost kombinovat barvy. Svůj specifický význam má nadále černobílá fotografie, které je v periodickém tisku často využíváno. Každý typ fotografie má své zvláštnosti a je vhodný pro jiný druh situací.

Černobílá fotografie je charakteristická potřebou znalosti práce s kontrastem různých odstínů černé a s využíváním intenzity. *Působivost černobílé fotografie je postavena na tvarové kompozici, jelikož autor nemá k dispozici barevnou škálu, je nejvýznamnějším činitelem graficky vyjádřený tvar. Barevná fotografie působí jinak, její estetický účinek stojí a padá s barevným souladem (tamtéž).* Nejvýznamnějším činitelem pracujícím v tomto typu fotografií je právě barva, převažuje zde nad tvarem (který je dominantní pro černobílou fotografii). Barva často potlačuje samotný zobrazovaný námět.

Uplatnění barev v novinářské fotografii přináší jistá rizika a komplikace. Primární funkcí fotografie v novinách je přenos sdělení a výrazná barevnost může odpoutávat pozornost od samotného obsahu a kompozice fotografie. *Sdělovaný obraz se nemůže prosadit, protože je potlačen intenzitou barevně zobrazené skutečnosti (tamtéž).* Z psychologického hlediska totiž čtenář nejprve vnímá barvy a až následně obsah. Na fotografy je kladen požadavek, aby dokázali

spojit barevnost námětu s obsahem vlastního sdělení do vyváženého obrazu, který by byl harmonický a obě složky (obsah i forma) by byly v rovnováze. Fotoreportér si proto musí uvědomovat, že barevná fotografie má úplně jiné psychologické účinky a působení na čtenáře, než fotografie v odstínech šedi. Černobílá fotografie dokáže emotivněji zdůraznit dramatickost děje, naopak barevná fotografie napětí fotografovaného děje nijak nepodporuje. Jejím specifikem je spíše působení emotivní, barevná surovost ve fotografii dokáže šokovat a útočit neskrývaným naturalismem. Fotograf musí umět zvolit správné barevné ladění, tak aby vystihl základní charakteristické rysy fotografované události. Převod do šedé škály u výrazně naturalistických snímků se silným emočním nábojem v barevné podobě může být považován za záměrný zásah do reality. Tato otázka je z etického hlediska velmi sporná a nejasně definovaná. Záleží tedy na fotografovi a redakci, jak si s rozdílným působením barev poradí.

2.4 Působení neverbálních prostředků

Veškeré změny moderní společnosti mají dopad i na vývoj tradičních tištěných médií – novin a časopisů. Jedním z charakteristických rysů aktuálních proměn je stále větší tendence využívat zmiňované neverbální prvky. Periodika používají obrazy a barvy mnohem častěji, než tomu bylo dříve. Tvůrci mediálních obsahů si jsou vědomi potřeby respektovat všechny tyto změny, pokud i nadále chtějí být zdrojem informací pro veřejnost a pokud si chtějí udržet svůj vliv. *Moderní využívání neverbálních prvků v žurnalistice umožňuje médiím prezentovat informaci v maximálně možné komplexní podobě, nejzajímavější a nejefektivnější cestou. Sdělení v periodickém tisku jsou stále více vizualizovaná, tj. transformovaná do podoby obrazu.* Informace ve formě fotografického obrazu jsou autentické a představují realitu tak, jak ji autor fotografie skutečně viděl skrze fotoaparát.¹⁴

Obrazy jsou, zejména pro méně zúčastněné čtenáře, považovány za značně více efektivní žurnalistický nástroj než lingvistické prostředky a jsou tedy nejvíce spolehlivé prostředky přesvědčování a působení na lidské chování (Zahradníková, 2008). Jako takové jsou ideálním prostředkem pro přesvědčování či manipulaci. Příjemce na základě výše zmíněných charakteristik fotografie, které jsou všeobecně známé a uznávané, předpokládá, že to, co vidí na fotografii, je

¹⁴ *Výhodou fotografie je její důvěryhodnost, nicméně efekty využívající světlo a přiblížení mohou umožnit fotografovi modifikovat a ovlivnit význam informace obsažené na fotografii. To stejné platí pro fotomontáž, která může ze statického fotografického média udělat obraz více dynamický, ale také změnit jeho obsah. Fotografie neobsahují pouze informační prvky, ale také emocionální obsah, a tomto smyslu jsou rozšířením reality (Zahradníková, 2008).*

přesný odraz skutečnosti. Běžný čtenář novin vnímá fotografie jako pravdivý záznam skutečnosti a na tomto základě si vytváří své názory na prezentované události. Se všemi uvedenými možnostmi úprav fotografií a vkládání různých intencí však fotografie vůbec nemusí odpovídat skutečné události, může ji předkládat pouze zkresleně, s některými nepřesnostmi, ale také může realitu úplně změnit. To však čtenář nepozná a získá tak nepravdivou představu o realitě.

3. Prostředky zkreslování skutečnosti

Fotografický obraz jako specifická forma vyjadřování a sdělování má oproti textu či kresbě řadu výhod, které zajišťují výše vyjmenované typické vlastnosti.¹⁵ Příjemci mediálních obsahů je fotografie oceňovaná především pro svoji autenticitu. V době převahy zprostředkovaných informací, je nutná důvěra v nástroje využívané zprostředkovateli. Mluvené slovo je přeformulováním původních myšlenek vlastními slovy, málokdy jsou reportéři přítomni přímo při činu. I v případě, kdy se novinářům podaří zažít událost na vlastní kůži, tak jejich výstup je pouze popis skutečnosti. Fotograf může zachytit alespoň následky události a skutečnou atmosféru místa. Fotografie je považována za *zdánlivě nezaujatý a vizuální způsob sdělování. Působení fotografií na čtenáře se blíží k informaci z bezprostředního pramene, k zobrazování reality „jaká je“, což jednak zvyšuje věrohodnost informace, jednak se takový materiál neprezentuje jako hotové závěry a hodnocení, ale poskytuje recipientovi možnost přesvědčit se na vlastní oči a vytvořit si samostatně určité závěry* (Čiljaková, 1975a: s. 11).

Všechny typické vlastnosti a charakteristiky jsou dány specifickým způsobem tvorby fotografického obrazu za pomoci moderní technologie. Ať klasická či digitální fotografie, samotný snímek vždy vzniká ve fotografickém přístroji skrze objektiv a je zaznamenán na fotografický film nebo čip. Fotografie tedy skutečně ve své podstatě představuje autentický obraz reality, která se nachází před fotoaparátem. Jak ovšem uvádí Lábová, je třeba si uvědomit, že *fotografický obraz se od fotografované skutečnosti liší: je pouze dvojrozměrným zobrazením trojrozměrného prostoru. Je také pouze výsekem celku, tak širokým, jak nám dovolí objektiv fotoaparátu. Skutečnost zachycuje ve zmenšeném měřítku, ne ve skutečné velikosti. Fotografie je statická a nezachytí ani zvuky, ani vůně. V černobílém podání redukuje barevnou skutečnost na černobílou škálu odstínů. V barvě jen stěží reprodukuje barevné odstíny tak, jak je vidí lidské oko* (Lábová a Láb, 2009: s. 13).

I přes stále častější případy zásahů do procesu tvorby fotografie a navzdory několika zásadním nedostatkům spojeným se samotným vznikem fotografického obrazu je faktem, že fotografie zůstává i nadále považována za velmi důvěryhodné zobrazení skutečnosti. Na rozdíl od ostatních druhů znázornění (např. malba nebo popis) je totiž pro fotografii stále typický minimální zásah lidského faktoru do procesu tvorby v porovnání s ostatními možnostmi.

¹⁵ Fotografii lze charakterizovat jako vizuální, autentické, zdánlivě nezaujaté, pravdivé, důvěryhodné sdělení, odrážející skutečnost tak, jak je, reprezentující realitu přímo bez zprostředkovatele.

V této kapitole bych se dále ráda věnovala prostředkům narušování přirozené integrity fotografie. Jelikož jakýkoliv zásah do snímku popisujících realitu hrubě porušuje požadavek pravdivosti a autenticity. Všechny zásahy do procesu tvorby fotografie, ať před samotným vznikem obrazu, během procesu zpracování nebo až v závěrečné fázi, jsou také zásahem do zobrazované skutečnosti. Výsledná fotografie potom neodpovídá snímané realitě a čtenář tak může nabýt nepravdivých informací o realitě. Všechny takové metody jsou označovány za „prostředky zkreslování skutečnosti“. Krátce se zmíním o nezáměrných prostředcích a hlavní pozornost obrátím k prostředkům záměrného zkreslování, které mohou vést k implicitnímu přesvědčování a manipulaci se čtenáři.

3.1 Stručná historie manipulace s fotografií

Fotografie byla již od dob od svého vynálezu považována za pravdivou reprodukci reality. To právě kvůli specifickému způsobu vzniku. V tvorbě fotografie se neodráží subjektivní pohled malíře, ale obraz vzniká pomocí technického aparátu, který věrně zachycuje realitu nacházející se před ním. *Pravdivá reprodukce reality zachycené fotografií je závislá na přítomnosti zobrazované skutečnosti před objektivem* (Lábová a Láb, 2009: s. 9).

Ovšem téměř současně se vznikem důvěryhodného a autentického fotografického snímku přišla na svět i snaha o zásahy do fotografického obrazu a první pokusy o manipulaci. Podle Lábové *byla dříve hlavním faktorem, zajišťujícím autenticitu fotografie, materiální podstata fotografického obrazu.*¹⁶ V počátcích fotografické éry šlo při pokusech o manipulaci s fotografií o *postupy technicky velmi náročné s nejistým výsledkem na konci.*¹⁷ A samotný materiální charakter fotografie byl jakousi *zárukou odhalitelnosti potenciálního fotografického podvodu* (Lábová a Láb, 2009: s. 14).

3.2 Práce s digitální fotografií

V průběhu času, jak postupoval pokrok, modernizace a rozvoj technologií, se částečně proměnila i samotná fotografie. Klasický chemický proces vzniku nahradila digitalizace. Přestože

¹⁶ Tedy *hmotná existence negativu, fyzikálně-chemický princip jejího vzniku a závislost na vnějším referentu zobrazované skutečnosti* (Lábová a Láb, 2009: s.9).

¹⁷ Mezi úpravy obrazu typické pro klasické fotografie před digitálním věkem je možno zařadit *aranžování samotné fotografované reality, předstírání, že na fotografii je něco jiného, než bylo ve skutečnosti zachyceno, a také přímé zásahy do integrity fotografického obrazu formou retuší, fotomontáží, koláží nebo skládání vícero fotografií v jednu* (tamtéž: s. 14).

i dříve bylo možné do procesu vzniku fotografie zasahovat a i po pořízení negativu šlo změnit obsah a vzhled fotografie, nikdy tyto možnosti nebyly tak široké a jednoduché jako s nástupem digitální fotografie. *Protože digitální fotografie neexistuje v materiální formě, možnosti pozměňování snímků, jejich částí nebo jejich kombinování, se dnes obejdou bez dříve nezbytných nůžek, lepidla, retušovacího štětce a šikvých rukou. Zároveň s tím je ale prakticky nemožné kvalitně provedené změny ve výsledku zjistit* (Lábová a Láb, 2009: s. 11).

S příchodem digitalizace získaly zásahy do integrity snímku řadu nových prostředků, které mohou sloužit ke zkreslování skutečnosti, a fotografům se tak *otevřely doposud nevídané možnosti úprav a manipulací s fotografiemi*. Fotografie v žurnalistice plní především funkci informační, jejím úkolem je předávat příjemci co nejpřesnější a nejobektivnější pohled na realitu. Proto se *obzvláště v oblasti novinářské fotografie možnost snadné manipulace s fotografií stává velmi nebezpečnou* (tamtéž).

3.3 Prostředky zkreslení fotografického obrazu

Ke zkreslení fotografie může v první řadě dojít záměrně či neúmyslně. Hlavním faktorem při posuzování zásahů do fotografie je tedy lidský činitel. Jelikož ani člověk, a prozatím ani žádná technologie, není dokonalá, může se stát, že obraz a samotná realita si nebudou na sto procent odpovídat. A tato nepřesnost nemusí být záměrem autora. Nechci zde ovšem rozebírat problém vzniku neúmyslných odchylek a technických nedostatků při vzniku fotografií. Zaměřuji se na možnosti záměrného ovlivňování výsledné fotografie autorem fotografie, případně dalšími osobami, které pracují se snímkem před tiskem.

Prostředky záměrného zkreslení je možné odlišit podle okamžiku, kdy k těmto zásahům dojde. První skupinou jsou **úpravy před fotografováním** – modifikace předlohy, vědomé zásahy fotografa do skutečnosti, inscenace a nahrávka reality. Druhou skupinou jsou prostředky fotografické a technické, kterými se fotografie **upravuje následně po vlastním snímání reality**.¹⁸ Bylo by možné odlišit ještě třetí skupinu **mezních prostředků**, kam lze zařadit dílčí zásahy do procesu fotografování jako je výběr úhlu záběru, posun tonality částí fotografie a potlačení či zdůraznění vybraných prvků obrazu. Mezi prostředky záměrného zkreslování skutečnosti ve fotografii řadí Lábová (1990; Lábová a Láb, 2009) retuš, fotomontáž, u klasické fotografie zvláštní triky a spiritistické fotografie, u dokumentárních fotografií zmiňuje nekonstruktivní postupy jako je inscenace (tzv. nahrávka) nebo rearanžování.

¹⁸ Snímky je možné měnit přímo ve fotografickém přístroji nebo v počítači s využitím speciálních softwarů.

Blíže rozeberu několik nejběžnějších prostředků zákroků do fotografie detailněji. Zaměřím se především na využívání těchto prostředků pro žurnalistickou praxi. Jelikož nejdůležitějším prvkem novinářské fotografie je její pravdivost a zásahy do autentické integrity fotografie tento požadavek porušují, působí na čtenáře skrytě manipulačně. Je proto potřeba vědět, jaké změny je možné s fotografií provádět, abych následně mohla definovat přípustné a nevhodné úpravy fotografií.

3.3.1. Retušování

Retušování je jakýkoliv zásah do fotografického obrazu, jehož cílem je změnit, opravit nebo upravit výsledný vzhled snímku (Tausk, 1972: s. 254). V praxi patří retuš k nejčastěji využívaným metodám úprav fotografií, slouží primárně ke kompenzaci technologických nedokonalostí fotografického zobrazování. Pomocí retuše je možné odstranit technické vady materiálu a dosáhnout tak formálně dokonalého obrazového sdělení. Může se jednat o napravení drobných nedostatků fotoaparátu, vyčištění prachu ze snímku, ale také o odstranění zásadnějších částí fotografie – předmětů nebo osob. Retuš funguje na principu odstraňování konkrétních obrazových prvků ze snímku. Maloplošné retuše typu odstranění skvrny, pihy apod., se realizují jednoduchým zkopírováním sousedních pixelů na postiženou oblast. Většina retuší se ale v praxi realizuje nástrojem, nazvaným klonovací razítko. Nástroj slouží k duplikování zdrojové oblasti do cílové (Horný a Krsek, 2009, s. 41). Někdy je naopak nutné nějakou oblast odstranit, což už je na pomezí retuše a montáže (tamtéž: s. 44).

V praxi je retuš nejčastěji používána u fotografií osob k vylepšení vzhledu pleti (obr. č. 13a a č. 13b) nebo postavy (obr. č. 14a a č. 14b). U zpravodajských snímků dochází k odstranění nevhodných částí obsahu snímku (obr. č. 16a a č. 16b), může jít o zavazující lampu, tyč vyrůstající z hlavy ale i o osobu apod. (obr. č. 15a a č. 15b).



<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/a-magazine-ad-for-an-olay-beauty-product-featuring-the-mode.html>

Obr. č. 13a	Obr. č. 13b
-------------	-------------



<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/the-french-magazine-paris-match-altered-a-photograph-of.html>

Obr. č. 14a	Obr. č. 14b
-------------	-------------

Více příkladů viz příloha č. II. – Prostředky zkreslování skutečnosti (obr. č. 15 a č. 16)

3.3.2. Fotomontáž

Fotomontáž je další nejčastěji využívanou metodou úprav fotografií, vzniká kombinací několika snímků do jednoho obrazu. V digitální době je komponování různých částí snímků do jedné fotografie mnohem snadnější, než tomu bylo v dobách klasické fotografie.¹⁹ Veškerou práci s fotografiemi usnadňuje možnost virtuální manipulace se snímkem. Mezi základní typy fotomontáže řadí Lábová (Lábová a Láb, 2009) koláže, sendvičové fotomontáže, kompozitní nebo kombinované obrazy. Horný a Krsek (2009, s. 44) definují montáž několika způsoby jako *klasickou kombinaci dvou nebo více fotografií; menší změnu vzhledu původního snímku (drobnou výpomoc skutečnosti); odstranění lesků/stínů, přidání struktury do pozadí; kombinování obrazů s reálnou kresbou; využití fotografie jako vodítka pro vytvoření zcela nového motivu.*

I když na poli umění je fotomontáž vnímána jako kreativní a žádoucí, ze strany žurnalistiky je považována za neoprávněný zásah do věrného zachycení reality. Pokud chce autor použít esteticky zdokonalený snímek, který ovšem již není autentickým obrazem fotografované skutečnosti, musí takové dílo v tisku označit jako ilustraci. Aby čtenář nebyl klamán a bylo mu sděleno, že tento snímek není pravdivým zachycením reality.



<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/tag/politics?currentPage=6>

Obr. č. 17

Více příkladů viz příloha č. II. – Prostředky zkreslování skutečnosti (obr. č. 29)

¹⁹ Dříve fotomontáž spočívala v tom, že se z několika částí různých fotografií nebo obrazových prvků složil nový obraz, který se přefotografoval a vznikla tak nová fotografie, která vypadala jako originální (Lábová a Láb, 2009: s. 20).

3.3.3. Dekonstrukce dokumentární fotografie

Do této kategorie patří prostředky úprav fotografií, které jsou prováděny ještě před samotným fotografováním. Dochází k nim dříve, než vznikne fotografický snímek, a jsou tedy nezjistitelné (téměř ve většině případů). Tyto prostředky se projevují v mnohem subtilnější podobě než výše zmíněné postupy. Metoda dekonstrukce je mnohem závažnější než ostatní postprodukční úpravy fotografií, protože je nerozpoznatelná pouhým okem ani digitální stopou. *V oblasti dokumentární a novinářské fotografie patří k nejspornějším inscenování záběru, tzv. nahrávka, tedy záměrná úprava fotografované skutečnosti ještě před fotografováním.*

Důvody k inscenování fotografované události mohou být různé, od potřeb kompozičních až po úmyslnou snahu fotografa změnit výsledné působení skutečnosti. Zásahem do reality může chtít autor snímku podsunout zachycené události tendenční charakter a manipulovat tak s vyzněním fotografie. Tímto zásahem tak manipuluje se čtenářem a úmyslně ho klame. *Hranice, kam až fotograf (novinář) může při přípravě záběru zajít, se těžko vymezuje. Obecně platí, že by fotograf do snímané situace neměl přímo zasahovat, neměl by fotografovaným říkat, aby kvůli fotografování „něco udělali jinak“ (Lábová a Láb, 2009: s. 37).*

3.3.4. Barevnost

Korekce barevného vzhledu jsou velmi účinným nástrojem, nejčastěji se jedná o vyvážení barevných složek, práci s kontrastem, jasem, případně zvýraznění barev (Horný a Krsek, 2009: s. 42–43). Některé z úprav se provádějí na celou fotografii a jiné je možné použít pouze lokálně na vybrané části snímku. Častým problémem bývá nesprávně nastavené vyvážení bílé, které vede ke zkreslení barev – z bílé zdi se vlivem působení světla stane šedá nebo žlutá. K dalším nejběžněji využívaným úpravám patří vyladění expozice snímku a zvýraznění sytosti obrazu. Úpravy kontrastu a jasu se v praxi provádí pomocí nástroje „úrovně“, kde dochází k realizaci úprav na základě histogramu. K vyladění barevnosti je možné použít „vyvážení barev“, k dílčím úpravám slouží „vyvážení tónů“ nebo korekce pomocí „křivek“. Další z nástrojů pro úpravu barevnosti je „odstín a sytost“. Při úpravách barevnosti je třeba dát pozor na zachování harmonie a vzájemné kooperace jednotlivých barev a jejich odstínů.

3.4 Závažnost manipulací

V historii můžeme nalézt řadu případů různých úprav fotografií. Některé z nich byly úplně neškodné a fotograf se k nim uchýlil pouze z estetického důvodu, aby upravil a zdokonalil

umělecký účinek fotografie.²⁰ Na rozdíl od takovýchto uměleckých úprav jsou však další zásahy do integrity fotografie jako věrné reprodukce skutečnosti mnohem zásadnější. Historie je plná případů zneužití fotografií pro ideologické a propagandistické účely. Politika, období válek nebo snímky charakteristické pro diktátorské režimy jsou plny příkladů, jakými různými způsoby je možno podsouvat lidem falešné informace pomocí obrazového zpravodajství. Především z pohledu politiky, udržování státu quo ve společnosti a prosazování moci by měly být zásahy do fotografií naprosto vyloučené. A právě v těchto situacích dochází k manipulacím nejčastěji. Média slouží jako silná zbraň nejen ve válce i v každodenním boji o moc mezi jednotlivými skupinami společnosti.

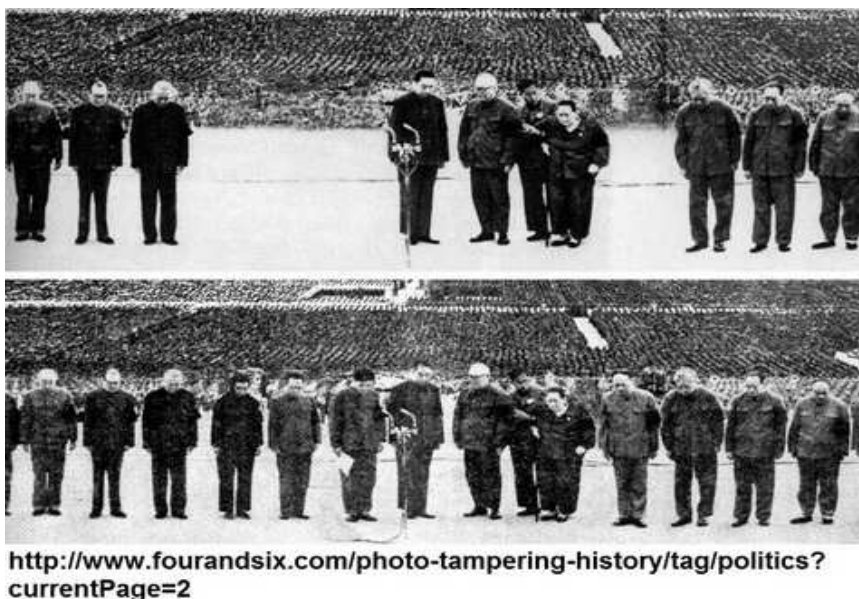
Zásahy do snímků a úpravy reality jsou nejběžnější v zemích s diktaturou a při informování o válečných konfliktech. Typickým příkladem je odstraňování nevhodných osob ze snímků s význačnými světovými vůdci (Hitler – obr. č. 15; Stalin – obr. č. 17; Mao Ce-tung – obr. č. 18). V historii šlo o úpravy reality podle vládnoucí strany a všichni odpůrci byli likvidováni (často nejen obrazově, ale zároveň i fyzicky). Dnešní dobu charakterizuje spíše soupeřící tržní prostředí, kdy možnost dostat se k moci médií má již velmi mnoho lidí a na manipulace se velmi často přijde. Stále ovšem zůstává problémové informování o válečných konfliktech, kdy zprostředkující média velmi často vytváří nebo upravují skutečnou realitu v zemích, kde probíhá střet.



<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/stalin-routinely-air-brushed-his-enemies-out-of-photographs.html>

Obr. č. 17

²⁰ V digitálním věku se sice možnosti, jak provést dokonalou retuš (nebo jinou manipulaci), výrazně zjednodušily. Na druhou stranu se spolu s technikou vyvinula i celá společnost. Změnily se způsoby komunikace a zvětšila se celková informovanost. Množství fotografických obrazů z mnoha různých zdrojů narostlo exponenciálním způsobem, s příchodem internetu se v civilizovaném světě zjednodušil přístup k informacím naprosto bezprecedentním způsobem (Lábová a Láb, 2009: s. 44).



Obr. č. 18

Více příkladů viz příloha č. II. – Prostředky zkreslování skutečnosti (obr. č. 15)

3.5 Zpravodajská fotografie vs. fotografická ilustrace

Všechny prostředky úprav fotografií vedou v novinářské praxi k nutnosti rozlišení mezi **zpravodajskou fotografií** a **fotografickou ilustrací**. Na základě požadavků na fotografii využívanou v žurnalistice jako sdělení nesoucí informaci, ve funkci zpravodajské, je třeba ji důkladně odlišit od ostatních fotografických žánrů. **Novinářská fotografie** je specifickým žánrem fotografie a jako taková klade důraz na pravdivost, autentičnost a faktické zachycení reality. Není tedy možné použít žádných zásahů do obsahu fotografie, z prostředků upravujících fotografické snímky mohou fotožurnalisté využít pouze střípky z uvedené nabídky možností. Ve zpravodajské fotografii je možné upravovat pouze drobné technické nedostatky a zlepšit tak kvalitativní a estetickou stránku snímku.

Rozdílnost mezi zpravodajskou a ilustrační fotografií zdůrazňuje také Lábová (2009: s. 48). Podle ní je v mediální fotožurnalistické praxi potřeba *důsledně odlišovat zpravodajskou fotografii od fotografické ilustrace. U zpravodajské fotografie lze akceptovat pouze „technické úpravy“ adekvátní těm, které se v klasické fotografii prováděly ve fotokomoře. Jakékoli zásahy do obsahu takových fotografií by měly být jednoznačně zakázány. V případě fotografické ilustrace jsou povoleny všechny úpravy obrazu bez omezení. Ovšem je potřeba takové fotografie zřetelně označit jako ilustrace, aby nedocházelo k matení čtenářů.*

4. Etika žurnalistické fotografie

„Existuje mnoho příruček pro novináře – fotoreportéry o tom, jak fotit, kde, podle jakých kritérií a v jaké kvalitě, jen málo literatury se ale věnuje fotografickým obsahům, jejich podstatě a morálním faktorům, které jsou spjaty s fotografií jako formou reprezentace reality“ (Soldátová, 2007: s. 7).

Tento citát přesně vystihuje základní podstatu problému, který se snažím alespoň částečně rozebrat nejen v této části mé práce. Kladu si otázku problémů spojených s tvorbou fotografických obsahů, možností úprav, dopadů těchto úprav a jejich etických hranic. O prostředcích manipulace, persvaze a zkreslování fotografie jsem již psala. Zbývá tedy tyto poznatky orámovat právními předpisy a dalšími normami, kodifikovanými či nezávazně přijímanými.

4.1 Legislativní ukotvení

Základní etické aspekty práce novinářů s fotografií jsou ukotveny v rámci celkového systému právních předpisů. Konkrétní zákony se samozřejmě v různých zemích budou v menší či větší míře lišit. Velmi záleží především na typu vedení státu, u demokratických zemí si budou pravidla vzájemně podobná, ale vzhledem k zemím s diktatorním režimem budou velice odlišné. Pro potřeby této práce jsem se zaměřila především na právní systém České republiky. Pouze v případě etických kodexů jsem musela navštívit i zahraniční zdroje a literaturu, jelikož naše prostředí je na takového kvalitní materiály chudé. I v případě dodržování nějakých etických kodexů v naší mediální sféře u periodického tisku se málokterá společnost při jejich vytváření zabývala problematikou obrazového zpravodajství, fotografických materiálů, obsahů a jejich úprav.

Problematika mediální etiky zahrnuté do obecného právního rámce České republiky se dotýká především problematiky svobody slova (čl. 17 Listiny základních práv a svobod, dále jen Listiny).²¹ Souvisí také s předpisy zabezpečujícími ochranu soukromí, ochranu práva na čestné a důstojné zobrazení osob (čl. 10 Listiny).²²

²¹ **Čl. 17:** (1) Svoboda projevu a právo na informace jsou zaručeny. (2) Každý má právo vyjadřovat své názory slovem, písmem, tiskem, obrazem nebo jiným způsobem, jakož i svobodně vyhledávat, přijímat a rozšiřovat ideje a informace bez ohledu na hranice státu.

²² **Čl. 10:** (1) Každý má právo, aby byla zachována jeho lidská důstojnost, osobní čest, dobrá pověst a chráněno jeho jméno. (2) Každý má právo na ochranu před neoprávněným zasahováním do soukromého a rodinného života. (3) Každý má právo na ochranu před neoprávněným shromažďováním, zveřejňováním nebo jiným zneužíváním údajů o své osobě.

Ze zákonů konkrétně upravujících práci v periodickém tisku/tištěných médiích je určující Tiskový zákon. Ten ale oblast etiky řeší pouze okrajově – reaguje na ust. 1, čl. 10 Listiny o ochraně práv lidské důstojnosti, zabývá se otázkou práva na odpověď a reakci atd. Více světla do problematiky etiky nevnáší ani další ze zákonů zaměřující se na práci s fotografiemi – předpisy Autorského práva. Tato ustanovení řeší problém autorství, práv a povinností tvůrců umělecky hodnotných děl, ovšem nikoli etické problémy spojené s fotografickým obsahem.

Kromě závazných právních předpisů a zákonů zabezpečujících minimální ochranu a jistoty, se mediální tvůrci střetávají s neformálními aspekty práva – s morálními zásadami a všeobecně uznávanými etickými pravidly. Na rozdíl od zákonných norem jsou však tato pravidla většinou velmi nekonkrétně definovaná a často také nezávazná. Souhrnné zásady práce v médiích jsou shrnuty do tzv. etických kodexů (více kap. 4.3).

Stěžejním tématem, které by mělo být ošetřeno v právních předpisech a normách, je pravdivost fotografie a etické hranice zásahů do obsahu snímků.²³

4.2 Pravdivost žurnalistické fotografie

Etika žurnalistické fotografie je propojena především s problematikou pravdivosti, autentičnosti a zkreslování fotografované reality. Souvisí tedy s oblastí přesvědčování a manipulace, jejich možnostmi a působením. *Etické problémy související s fotožurnalistikou vyplývají z faktu, že prostřednictvím žurnalistické fotografie jsou vyjadřovány a šířeny názory, které mohou, ale také nemusí být společnosti prospěšné* (Lábová, 1990: s. 86).

Jak jsem již naznačila v kapitole 4.1. (Legislativní ukotvení), v konkrétních bodech zákon striktně ošetřuje otázky ochrany svobody slova, ochrany některých osobních práv, mimo jiné také definuje případy, kdy je/není ve státním zájmu z důvodu bezpečnosti pořizovat fotografie nebo je zveřejňovat. Zabývá se záležitostmi ochrany výrobních tajemství, rámcově zaštiťuje ochranu osob i jejich soukromí atd. Při pohledu na vlastní práci autorů další z konkrétních předpisů zabezpečuje práva tvůrců snímků.

Eticky sporný však nejčastěji bývá samotný fotografický obsah. Nejzásadnější etické problémy spojené právě s obsahem/výpovědí žurnalistické fotografie však nejsou zákony nijak

²³ *Etika novinářské fotografie má kvůli vysoké přesvědčivosti vizuální komunikace a vysoké míře autenticity svá specifika. Ta ji v určitých případech zavazují k morálnímu jednání výrazněji a požadavky na dodržování daných etických pravidel tak zaznívají ještě naléhavěji než v případě psaného textu. V souvislosti s etikou novinářské fotografie se často mluví o problému ztráty originálu, jednoduchosti práce s obrazem a o technické manipulaci* (Soldátová, 2007: s. 15).

postiženy. Tyto problémy se mohou týkat otázek obecných pravidel morálky, zvyklostí, tradic či zažitých tabu. Důležitá jsou také mezilidská pravidla a zásady slušného chování. Z pohledu fotožurnalistiky (i jejich příjemců) jsou podstatné především otázky zaměřující se na fotografický obsah a jeho pravdivost. Co je v tomto případě tedy pravdivost fotografického obrazu/obsahu? *Obecně můžeme říct, že pravda je shoda našich soudů, vyjádření a sdělení s objektivní realitou. Tedy – pravdivá bude ta fotografie, která věrně odráží objektivní realitu, jev, událost, vztahy apod. Pravdivost je také shoda významu, smyslu snímku s podstatou (s objektivním charakterem) skutečnosti (Lábová, 1990: s. 87).*

4.3 Etické kodexy

Etické kodexy²⁴ obecně jsou různé profesní příručky, vytvořené jako souhrnný manuál, soubor pravidel práce, zaměřený na eticky sporné otázky práce. Etické kodexy definují zásady, které nejsou zákony ošetřeny, ale je třeba je mít na vědomí při výkonu dané profese. Jsou zaměřeny především na ochranu potenciálních klientů, na obranu institucí či jednotlivců před vznikem soudních sporů.

V české mediální sféře se otázkou etických norem, kromě jednotlivých redakcí, zabývá především nezávislá profesní instituce **Syndikát novinářů České republiky**²⁵. Náplní práce novináře definované syndikátem je *analyzovat a šířit informace prostřednictvím tištěných a elektronických médií* (Syndikát novinářů, 2008: online).

Členství v tomto sdružení je dobrovolné pro každého aktivního novináře, pokud se ovšem jedinec připojí, stávají se pro něj pravidla a normy předepsané syndikátem závaznými. Nejdůležitějším dokumentem vypracovaným Syndikátem je **Etický kodex novináře**²⁶ (podrobně viz

²⁴ Co je etický kodex z pohledu žurnalistiky a jakou může mít podobu, vymezuje Lábová (2009: s. 135): *etické kodexy novinářské mohou mít formu nezávazných doporučení nebo mohou být součástí pracovní smlouvy novináře. Obsahem se tyto kodexy pohybují na poměrně širokém poli, od obecných podmínek objektivního žurnalistu až po konkrétní vymezení povolených nástrojů pro zpracování obrazu. Nové kodexy digitální doby ke stávajícím ustanovením přidávají soubor norem zaměřených především na to, co se s fotografií stane po jejím pořízení.*

²⁵ *Syndikát novinářů je politicky neutrální, nezávislý na ideologických, náboženských, politických a ekonomických státních i soukromých strukturách. Jeho posláním je aktivně se angažovat za svobodu shromažďování, svobodu vyjadřovat názor včetně svobody kritizovat, oponovat vládám a politickým a ekonomickým strukturám, veřejným nebo soukromým* (Syndikát novinářů, 2008: online).

²⁶ Dodržování pravidel stanovených Syndikátem v Etickém kodexu sleduje Komise pro etiku. Jedná se nezávislou profesní instituci ustavenou Syndikátem novinářů. *Posláním komise je naplňovat Ústavu Mezinárodní federace novinářů a závěry deklarací světových kongresů Mezinárodní federace novinářů, které se vyhlásily normami profesionálního chování novinářů.* (Více viz příloha č. V)

příloha). Řeší tři hlavní oblasti práv a povinností, které by mediální organizace měly dodržovat a naplňovat: (1) právo občanů na včasné, pravdivé a nezkreslené informace; (2) předpoklad vysoké profesionality v žurnalistice; (3) požadavek na důvěryhodnost, slušnost a serióznost zvyšující autoritu médií. Kodex bohužel opomíjí otázku fotožurnalistiky a etické problémy s ní spojené. Není tedy pro účely mé práce v zásadě využitelný. Samozřejmě že některé obecné formulace, které jsou nejčastěji uváděny v podobných textech či příručkách, se dají na novinářskou fotografii aplikovat. Ale neřeší a nedefinuje podstatné otázky práce s fotografickým obsahem atd.

4.3.1. Kodifikace etiky fotografie českých médií

Kodifikací etiky novinářské fotografie v českém prostředí se ve své diplomové práci zabývala Lucia Soldátová (2007). Rozčlenila periodická média podle toho, zda mají či nemají alespoň minimální manuál pravidel fotožurnalistické práce. Všechny dostupné etické kodexy českých novin a časopisů zhodnotila podle kvality zpracovaných předpisů a jejich rozsahu. Jak vyplývá z její práce, tak problematiku fotografie řeší jen zlomek redakcí a i v těchto případech je propracování pravidel nedostatečné. Žádný z existujících kodexů se nezabývá skutečnou podstatou etiky fotografického obsahu. *Většina médií nějakým způsobem usměrňuje své jednání a strukturně-organizační podstatu svého fungování v rámci společnosti. Co se týče novinářské etiky, využívá v této sféře většina médií dobrovolnou, interní regulaci skrze etické kodexy. Jde o soubory explicitně formulovaných pravidel a kritérií, podle kterých by média a novináři měli jednat. Liší se především v míře závaznosti a jejich význam a hodnota jsou závislé na tom, kdo je formuluje.*

Deníky Blesk a Právo nemají vůbec vytvořené interní předpisy. Lidové noviny disponují pouze „redakčním manuálem“, který spíše vystihuje statut redakce – tento kodex *obsahuje jazyková pravidla ve zpravodajství, povinnosti editora či definice různých zpravodajských žánrů. Etická stránka je zde ale výrazně opomíjena.* Časopis Reflex *nedisponuje etickým kodexem v pravém slova smyslu, využívá také spíše jen redakční status, který definuje základní principy práce. Spojuje do jednoho textu redakční manuál, povinnosti redaktorů vůči časopisu a jeho šéfredaktorovi a několik základních etických zásad (nezaujatost, nepřípustnost korupce, přesnost atd.)* (tamtéž: s. 44).

Jak vyplývá z uvedeného přehledu, hlavním problémem kodexů českých tištěných médií především neoficialita a neurčitost. Většina médií se také zaměřuje pouze na psaný text a nikoliv na obrazové materiály. *Fotografie jako žánr, pravidla pro její pořizování, selekci a zveřejňování,*

povinnosti fotoreportérů a obrazových redaktorů v kodexech téměř nebo zcela chybí (tamtéž: s. 45).

Pro přehled – kodexy Syndikátu novinářů, Mladé fronty Dnes, Hospodářských novin se otázkami spojenými s etikou fotografií nezabývají vůbec. Fotograf je zmiňován pouze jako ekvivalent pro redaktora. Další redakce kodexy nemají vypracované vůbec.

Další podobný přehled etických kodexů, rozbor jejich obsahu a možné cesty obcházení těchto norem je součástí již citované knihy od Lábové – *Soumrak fotožurnalistu?* (2009: 135–151), ze které Soldátová při své práci také z velké části vycházela. Problematice etických kodexů je zde věnována celá část dodatků, kromě již zmíněných kodexů české mediální sféry – Syndikát novinářů, Mladá fronta Dnes, Reflex, Týden (Instinkt), Lidové noviny – doplňuje etický kodex České tiskové kanceláře a dále se zaměřuje z velké části na zahraniční média a jejich kodexy. Rozebírá manuály organizací jako National Press Photographers Association (NPPA), The Washington Post, agentura Associated Press (AP), Reuters apod.

NPPA ve svém kodexu nevytváří speciální konkrétní pravidla pro práci v *digitální éře fotožurnalistu*. Všechny problémy spojené s otázkou fotografií vystihuje potřebou „*poctivého a přesného*“ používání fotografie a jejího zasazení do kontextu. **Agentura AP** má definovány základní pojmy, principy a zásady práce s fotografií v digitální formě. *Obsah fotografií nesmí být nikdy pozměňován nebo manipulován žádným způsobem. Povoleno jsou pouze standardní úpravy pro vylepšení reprodukce, jako je nadřezování a zesvětlování, úpravy tonality a oříznutí. Retušování je možné pouze při odstraňování prachu a škrábaců. Zvláštní pozornost musí být věnována úpravám barevnosti, které musí zajistit co nejvěrnější reprodukci. Úpravy by měly být vždy co nejmenší. Případy abnormální barevnosti obrazu musí být popsány v titulku.* Další z organizací, které se řídí propracovaným manuálem, je agentura **Reuters**. V jejich etickém kodexu je detailně ošetřena práce se softwarem Photoshop apod. *Photoshop je sofistikovaný program pro manipulaci obrazu. Používáme pouze malou část možností tohoto programu pro úpravy snímků, jako je ořez, nastavení velikosti, úprava barevnosti a tonality.* Všechna pravidla využívání tohoto programu jsou definována velmi přesně a jasně. *Žádné přidávání nebo mazání objektů z originálního snímku. Žádné přehnané zesvětlování, ztmavování nebo rozostřování snímku. Žádné přehnané úpravy barev.* Zásady a zákazy jsou dále vysvětleny a interpretovány tak, aby nemohlo docházet k jejich obcházení. Jednotlivé pokyny mají podobu metodických pokynů, technických doporučení, pravidel ohledně inscenování fotografií, fotografických příležitostí, tvorby titulků ke snímkům, rámce práce v kontrolovaných prostředích s konkrétními omezeními atp. Jak shrnuje Lábová, *kodex jde velmi do hloubky, co se technických detailů týče, chvílemi připomíná více než*

etický kodex příručka pro úpravy digitálního obrazu a práci ve fotoeditačním softwaru (Lábová, 2009).

Konkrétní body kodexu se váží k jednotlivým prvkům a nástrojům programů na bázi Photoshopu. Ve většině případů poukazují na již vzniklé problémy a spory a snaží se předejít jejich opakování a zabránit tak možným soudním sporům. Některé podobné kodexy se však odklánějí od základního etického problému fotožurnalistiky – objektivní zobrazení reality, pravdivosti nebo zákazu ovlivňování a inscenování.

Z českého mediálního prostředí by se jako ukázkový manuál/soubor etických zásad dal použít Kodex pro práci s fotografií v ČTK. **Česká tisková kancelář (ČTK)**²⁷ se zabývá všemi typy mediálních činností a pro každou z nich má vytvořený speciální komplex pravidel. Kodex pro práci s fotografií má definovány zásady nejen pro proces fotografování, ale vymezuje etické chování fotografa, jeho vztah k zachycovaným objektům/subjektům, a v neposlední řadě jasně definuje povolené zásahy do integrity fotografie. Kodex ČTK hodnotí Lábová (2009: s. 151) jako *ideálně vybalancovaný mezi obecnou rovinou a konkrétními ustanoveními, aniž by zabíhal do zbytečných jednotlivostí.*

²⁷ Viz příloha č. V.3. – Kodex pro práci s fotografií v ČTK.

5. Volba metodologie a zkoumaného vzorku

Při rozhodování o volbě metody výzkumu a postupu zpracování praktické části práce jsem dlouho nevěděla, jakým způsobem samotnou aplikaci teoretických poznatků uchopit. Pro forenzní obsahovou analýzu či jinou obsáhlejší a hlubší metodu nemám dostatek informací, prostředků ani znalostí. Vizuální analýza obrazu je komplikovaná metoda již sama o sobě. Neexistuje totiž jednotná metodologie obrazové analýzy a ani není zaveden jediný správný způsob, jakým fotografii číst. Moje situace bylo o to komplikovanější, že jsem se rozhodla porovnávat několik téměř stejných snímků, které se od sebe liší pouze drobnými úpravami.

Zde jsem narazila na hlavní problém, který má dvě velká úskalí: (1) na jedné straně stojí obrovská řada fotografií, ze kterých by bylo možné vybírat a hodnotit je. Existuje množství technologií na odhalování podvodů a manipulací s fotografií a v řadě případů lze zásah do obsahu fotografie odhalit i pouhým okem. Bohužel zde narážím na nedostatek prostředků a technických znalostí, pro využití tohoto postupu. Navíc velkým problémem zde je časová náročnost. (2) Na druhé straně je zásadní problém právě v dostupnosti snímků vhodných pro analýzu – pro požadovaný výzkum jsem potřebovala získat nejen výsledný/publikovaný snímek, ale současně i originál před úpravami. Původní snímky u neodhalených podvodů samozřejmě nikdo dobrovolně neposkytne, v médiích ani na internetu je běžně nenajdete. (3) Třetí možností by mohla být práce s vlastními fotografiemi a vytvoření ukázkového vzorku typických úprav a manipulací, ale tento postup by nerefletoval skutečnou mediální realitu, jak je mým záměrem.

5.1 Zdroje k praktické části

Inspirací pro výběr právě tohoto tématu – **úpravy fotografií a možné manipulace s obrazem** – mi byla kniha *Soumrak fotožurnalismu?* (Lábová a Láb, 2009). Autoři zde na řadě případových studií ukazují, jak je možné manipulovat s fotografií. Konkrétně se zaměřují na typické případy, které se v médiích nejčastěji vyskytují, proč se k nim fotografové/editoři uchylují a jaké výsledky tyto změny mohou mít. Velkým (a milým) překvapením pro mě bylo zjištění, že autoři této knihy i dalších podobných studií čerpali své poznatky, inspiraci i zdroje k případovým studiím z prací Hanyho Farida.

Jeho rozборы digitálních obrazů, výzkumy softwarových nástrojů umožňujících úpravy fotografií a především programy zjišťující tyto úpravy a veškeré publikované články či případové studie, pro mě byly dalším z důvodů, proč jsem zvolila právě toto téma bakalářské práce. Výsledné zjištění, že jeden z mých podnětů se sám nechal inspirovat druhým z mých inspirátorů, mě jen utvrdilo ve správné volbě.

Přestože se stejným případovým studiím věnovali již minimálně dva různí odborníci, každý z nich na věc pohlížel z trochu jiného úhlu: (1) Farid se snaží zdokonalovat možnosti výzkumu vizuálních analýz a odhalování podvodů a zaměřuje se především na technickou stránku a na odhalování nových a nových případů. (2) Lábová a Láb (2009) si z množství dostupných případových studií vybrali vzorek ukazující všechny typické možnosti manipulací a úprav. Na konkrétních příkladech postihují základní charakteristiky změn – způsobů provedení, důvodů, cest i následků.

Moje práce není zaměřena ani na technickou stránku úprav a není tedy mým cílem vytvářet vlastní zmanipulované snímky. Ani nebylo mým cílem vyhledávat (a odhalovat) upravované snímky v naší mediální sféře, především z důvodu technologické, technické i odborné náročnosti. Mým cílem je již existující případové studie odhalující manipulaci interpretovat a na vypracovaném teoretickém základě vysvětlit a ukázat jádro změn, posun významu a etické hranice, které byly narušeny.

5.2 Aplikace teoretické části

V teoretické části jsem se věnovala rozčlenění žánrů fotografií především proto, abych v závěru mohla vyčlenit ty druhy fotografií, u kterých jsou zásahy nejproblematičtější, a na tyto druhy snímků se v analýze zaměřit. Na základě těchto poznatků jsem se rozhodla pro výběr případových studií **zpravodajských snímků**, kde je největší tlak na **pravdivost** a **autenticitu** obrazu a jakékoliv zásahy do snímku mění vyznění události. Při samotném vypracovávání jednotlivých případových studií jsem se držela analytického postupu – na základě obecných pravidel a teoretických znalostí jsem posuzovala konkrétní příklady. S pomocí dříve zjištěných hranic a možností změn fotografií (etika i prostředky zásahů do snímků) jsem vymezila zásahy do integrity snímků, narušení principu pravdivosti a možné záměry autorů i výkyvy ve výsledném působení.

5.3 Hlavní výzkumná otázka

Jak se odlišuje vyznění dvou (či více) téměř stejných snímků? Fotografii, které jsou totožné až na malé, dílčí, okem nepostřehnutelné detaily, o nichž ovšem čtenář vlastně neví? Jakým způsobem se změní jejich význam?

6. Případové studie

Všechny rozebírané snímky mají společné jedno – jsou zásadním narušením novinářské etiky. Ve všech případech se jedná o původně zpravodajské snímky, u nichž je jakýkoliv zásah do obsahu fotografického snímku striktně zakázán. Zaměřila jsem se na úpravy postprodukční, kterým byla věnována stěžejní pozornost v teoretické části. Navíc v případě komponovaných snímků většinou není možné porovnávat originál a zmanipulovanou verzi. K posunu významu dochází v obou případech, ale počítačové úpravy v postprodukční fázi jsou vhodnější pro ilustraci a znázornění hlavního problému souvisejícího s úpravami fotografií. U snímků je vždy naznačen nejdůležitější kontext, ke kterému se snímky vztahují. Bohužel jsou všechny příklady ze zahraničních médií, jelikož v naší mediální sféře jsem nenašla žádné dostupné a vhodné příklady.

Rozbor jednotlivých případů je vždy strukturován podle kapitol v teoretické části: (1) teorie fotografie – skladba obrazu, obsahová stránka, kategorizace snímku; (2) persvaze a manipulace – neverbální prostředky; (3) prostředky úprav fotografií – fotomontáž, retuš, barevnost; (4) etika.

Jelikož se ve všech případech jedná o manipulaci neverbální, není třeba pokaždé rozebírat bod 2. Pokud není uvedeno jinak, jsou všechny fotografie použity z archivu snímků Hanyho Farida (online: Fourandsix.com).

Případ č. 1 – Ruský ortodoxní patriarcha

Ruská pravoslavná církev se musela omluvit za uveřejnění zmanipulované fotografie svého vůdce, patriarchy Kirilla I. Vyretušovaný snímek byl vystaven na internetových stránkách církve. Z patriarchova zápěstí byly odstraněny hodinky Breguet za 30.000 dolarů, ale jejich odraz byl stále vidět na stole, na němž měl položenou ruku. Zpočátku Kirill I. popíral, že by měl někdy na sobě hodinky, a trval na tom, že každá fotografie, která na jeho zápěstí zachycuje hodinky, byla zfalšovaná. Později dal ovšem kostel na web původní fotografii, včetně hodinek, spolu

s prohlášením, že "došlo k hrubému porušení našich interních etických pravidel a vše se bude důkladně prošetřovat. Viník bude přísně potrestán." (Farid, online: Fourandsix.com)



1. Při posuzování snímků je důležité zaměřit se především na skladbu fotografie, ze které vyplývá kompozice a vlastní obsah. Na fotografii Patriarcha 1 je zachycen vrchní představitel ruského ortodoxního společenství v oblečení typickém pro pravoslavnou církev. Základním prvkem snímku je Kirill I. sedící za stolem v nekonkrétní situaci, bez dalších detailů.

Snímek má hodnotu především dokumentární a názornou, plní funkci ilustrační a bylo by jej tedy možné kategorizovat jako věcnou ilustraci. Samostatný snímek nemá potřebný informační potenciál, aby mohl sám informovat čtenáře o konkrétní události. Snímek by mohl být použit jako titulní fotografie, ale není vhodný jako reportážní portrét ani jako žádný z publicistických žánrů. Jde tedy o snímek spíše zpravodajský a ilustrační, který by měl být pravdivý a bez zásahů do obsahové integrity. V případě využití upraveného snímku (Patriarcha 2) jako ilustrace, by bylo potřeba tuto skutečnost viditelně označit, aby bylo čtenářům jasné, že s původní fotografií mohlo být manipulováno.

2. Neverbální – vizuální manipulace

3. Pro úpravu snímku zde bylo využito prostředku retuše k odstranění hodinek ze zápěstí. Bohužel (z kvalitativního hlediska, nikoli etického) si autor úprav nedal pozor na odraz ve skle. Jedná se tedy o nepovedenou úpravu, která je odhalitelná na první pohled. Barevnost ani jiné

další úpravy na snímku již použity nebyly, jednotlivé tóny zde ladí příjemně a harmonicky samy o sobě vlivem zvoleného prostředí atd.

4. Z etického hlediska šlo v tomto případě o využití fotografie jako zpravodajské fotografie (fotografie nebyla označena jako ilustrace) z konkrétní události pro potřeby vlastního webu církve. Autor úprav snímku chtěl záměrně skrýt drahé hodinky z patriarchovy ruky. Jako představitel církve by však měl arcibiskup Kirill I. dbát na zachování převážně asketického života, bez lpění na penězích a bohatství, což luxusní hodinky přímo popírají a vrhají tak nepříznivé světlo na církevní vrchnosti. Navíc je zde patriarcha zachycen v obřadním rouchu, které má zdůrazňovat jeho postavení i úlohu v církvi. V případě „domácího“ neoficiálního snímku, by hodinky byly i ze strany ortodoxních věřících tolerovány lépe než v tomto okamžiku.

Případ č. 2 – Demontrace v Tunisu

Po demonstracích v ulicích Tunisu, kterých se podle odhadů zúčastnilo 8–10 tisíc protestujících proti extremismu a násilí, deník Le Maghreb publikoval fotografii, kde byl protestující dav digitálně rozmnožen, aby vypadal ještě větší. (Farid, online: Fourandsix.com)



Obr. č. 20 (Tunis 1)

1. Snímek zachycuje dav demonstrantů v Tunisu, kteří ve velkých počtech (cca 8–10 tisíc) přišli v lednu 2012 vyjádřit svůj nesouhlas s násilím páchaným ultrakonzervativními islamistickými skupinami v posledních měsících. Od pádu diktatury během lidového povstání v roce na přelomu let 2010–2011 se v Tunisu rozmohly skupiny extrémních muslimů, kteří jsou známí jako Saláfisté a kteří volají po větší zbožnosti a striktnosti dodržování pravidel. Umírněnější a levicovější aktivisté se obávají návratu totality a dalších útoků.

Tato fotografie má jasnou skladbu – zachytit množství demonstrujících. Jejím obsahem je informovat o počtech lidí, kteří přišli vyjádřit nesouhlas. Sama o sobě je schopna odpovědět na zpravodajskou otázku co = protest (titulek může doplnit další informace jako: kdo, kdy a kde). Na otázku kdo částečně reaguje i snímek, jehož odpovědí je právě zmiňované velké množství lidí. Jedná se tedy o zpravodajskou fotografii, která je především autentická, názorná a dokumentární.

2. Manipulace

3. V tomto případě zvoliv autor úprav pro umocnění dojmu z demonstrace fotomontáž a za pomoci nástroje klonovací razítka zvětšil dav protestujících o několik dalších skupinek. Snímek Tunis 1 je upravenou verzí fotografie se znázorněním několika míst opakování stejné části obrazu. Barevnost snímku byla ponechaná, červené části protestujících výrazně kontrastují s okolní zelení a fotografie tak má silný emoční náboj. Převedením do černobílé podoby by ztratila mnoho ze své hodnoty.

4. Z etického hlediska se jedná o velmi závažné porušení pravidel a norem, protože autor se zde dopustil manipulace přímo se samotnou událostí. Přidáním osob a zvětšením davu informoval čtenáře o události jinak, než jak vypadala ve skutečnosti. Rozmnožení protestujících může implikovat větší sílu demonstrující skupiny, než ve skutečnosti má. Nebo v případě malého zájmu (ať aktivistů nebo vlády, na kterou je demonstrací apelováno) může upravená fotografie vytvořit větší tlak veřejného mínění, okolní společnosti, aktivistů atd. Zmanipulovaná fotografie informuje celý svět o nepravdivé události, neautenticky a zkresluje realitu.

Případ č. 3 – Libyjsí povstalci

Pod titulkem „Rusko odmítá uznat Libyjské rebely jako legitimní vládu, střetávají se se Západem“, zpravodajský portál Al-Arabiya uveřejnil snímek, na který byly digitálně vloženy stíhačky. Originální fotografie zachycuje libyjské povstalecké bojovníky v blízkosti kontrolního stanoviště na předměstí Ras Lanuf. (Farid, online: Fourandsix.com)



Obr. č. 21a (Původní snímek – Libyjští povstalci 1)



Obr. č. 21b (Libyjští povstalci 2)

1. Fotografie (Libyjští povstalci 1) z libyjských povstaleckých bojů zachycuje skupinku „rebelů“ vracejících se z terénu ke kontrolnímu stanovišti. Spíše než dokumentární a informační charakter má snímek silný emotivní náboj. Autentičnost zachycené okamžiku převažuje nad jeho názorností i jasností významu. Bez dalšího popisku by fotka nemohla odpovědět na otázky kde, kdy, co, ani v případě otázky kdo by odpověď nebyla jasná. Snímek sám o sobě tedy mnoho informací nepřináší a tento nedostatek nedovoluje využít fotografii ke zpravodajským účelům ani k ilustraci. Fotografie spíše spadá do oblasti publicistiky, zachycuje očitě svědectví fotografa, náladu mezi povstalci atp.

2. Manipulace

3. Autor těchto úprav chtěl zásahem do snímku dosáhnout úplně jiného efektu a působení, než by samotná fotografie mohla mít. Z emotivního působení situace v táboře povstalců přidáním stíhaček vytvořil úplně jinou realitu. Jde tedy o fotomontáž, kdy do původní fotografie byly implantovány tři cizí předměty. Došlo k vytvoření zcela nové skutečnosti, které s původní realitou nemá mnoho společného.

4. V případě takto pozměněného snímku jde o závažný zásah do integrity obsahu fotografie a o změnu původní reality. Etické normy byly v tomto případě překročeny zcela vědomě a s velkým dopadem. Přidáním stíhaček vytvořil autor snímek vypovídající něco jiného o situaci povstalců, než se ve skutečnosti odehrálo před fotoaparátem. Z čistě emotivní fotografie bez hlubšího obsahu tak vytvořil snímek více zpravodajský, přidáním stíhaček přidal i další informace o situaci mezi povstalci a vůdci země. Prolétávající stíhačky mohou značit útok, větší bojovou sílu rebelů nebo jen doplňují obraz války o vládu nad Libyji.

Případ č. 4 – Prezident Mubarak

Egyptské státem řízené noviny *Al-Ahram*, publikovaly upravenou fotografii egyptského prezidenta Mubaraka, jdoucího s představiteli Izraele, USA, Palestiny a Jordánu. Fotografie ukazovala světové vůdce během mírového jednání na Středním východě. Na původním snímku šel prezident Mubarak za ostatními, zatímco změněná fotografie ho ukazovala v čele celé skupiny. (Farid, online: Fourandsix.com)



Obr. č. 22a (Původní snímek – Mubarak 1)



Obr. č. 22b (Mubarak 2)

1. Původní snímek zachycuje vrchní představitele pěti států, kteří během mírových jednání na Středním východě bok po boku jdou halou po červeném koberci. Vůdce Egypta, Izraele, Spojených států amerických, Palestiny a Jordánu jsou vyfoceni z nadhledu, dynamiku snímku umocňuje jejich chůze. Téměř na stejné úrovni – vedle sebe – jen s malým náskokem amerického prezidenta Obamy a s malým zpožděním leadera Egyptu Mubarakem. Na první pohled však všichni účastníci působí přirozeně a hlubší hierarchické uspořádání mezi nimi není třeba hledat – snímek k tomu neimplikuje. Fotografie Mubarak 1 je typickým příkladem ilustračního snímku zpravodajského charakteru, autenticky odpovídající na otázku KDO, další informace již z obsahu obrazu není možné vyčíst a je tedy potřeba doplnit snímek textem. Význam má snímek především z hlediska dokumentárního a autentického, názornost a srozumitelnost může být částečně ovlivněna znalostí daného tématu (znalost postav, aktuálních událostí ve světě – jednání představitelů pěti států atp.).

2. Manipulace

3. K úpravě původního snímku autor využil fotomontáž. Nejen, že přesunul prezidenta Mubaraka do čela skupinky, ale navíc použil jiný záběr jeho postavy. Další z úprav je odstranění pozadí okolo koberce (sloupy) a pozměnění barevnosti. Zásahy do fotografie byly provedeny velice nápadně a celkové působení výsledné fotografie je nepřirozené a násilné. Přesunutím

postav a konkrétním výběrem záběru na Mubaraka došlo k narušení dynamiky jdoucích postav (Mubarak na druhém snímku stojí, není nakročen jako ostatní představitelé). Odstraněním pozadí ztratila fotografie na autentičnosti a reálnosti. Zdůrazněním barev a kontrastu získal snímek zdání umělosti.

4. *Osama Saraya, šéfreditor listu Al-Ahram, na problémovou situaci při odhalení manipulace reagoval slovy: „Hlavní význam fotografie spočívá v krátkém, živém a pravdivém vyjádření o důležitosti postavení prezidenta Mubaraka v Palestinské otázce, o jeho unikátní roli ve vedení, kde stojí před Washingtonem nebo všemi ostatními“ (tamtéž).*

Jak vyplývá z vyjádření editora listu, ve kterém byl upravený snímek publikován, byly úpravy skutečně provedeny za účelem změny působení snímku. Zásah do obsahu fotografie byl zcela vědomý a navíc politicky motivovaný. Z původního téměř neutrálního snímku, přirozeného a dynamického, se ve výsledku stal silně politicky a mocensky tendenční obraz. Když odhlédneme od nepřirozeného estetického působení fotografie, je posun významu jasný – prezident Mubarak stojící v čele skupinky významných hlav států má budit dojem důležitosti a význačnosti.

Případ č. 5 – Osamělý prezident Obama

Titulní stránka časopisu The Economist zachycovala osamělého prezidenta Obamu na pláži v Luisianě, kde si prohlíží olejovou skvrnu. Na původním snímku po boku prezidenta stál admirál Thad W. Allen z pobřežní hlídky a Charlotte Randolphová místní farní prezidentka.

Emma Ducan, zástupkyně šéfredaktora listu The Economist, na obranu provedené úpravy uvedla: „Editovala jsem zmiňované vydání, když jsem narazila na snímek prezidenta Obamy s olejovou plošinou v pozadí. Admirál Allen byl ze snímku vyříznut kvůli změně velikosti a Charlotte Randolphová byla ze snímku vyjmuta pomocí retuše. Odstranili jsme ji (Ch. Randolph) protože jsme předpokládali, že přítomnost neznámé ženy by mohla být pro čtenáře matoucí. Nešlo o žádný politický motiv. Důvodem této úpravy bylo zdůraznění ústřední postavy snímku. Neupravujeme snímky proto, abychom čtenáře uvedli v omyl. Požádala jsem o odstranění paní Randolphové, protože jsem chtěla upoutat pozornost čtenářů na pana Obamu, ne proto, že bych chtěla, aby vypadal sám a izolovaný. To nebylo smyslem článku /příběhu „Škody po úniku“. Článek odkazoval na škody způsobené nehodou pro americké hospodářství a podnikání, nikoliv pro prezidenta Obamu.“ (Farid, online: Fourandsix.com)



Obr. č. 23a (Původní snímek – Obama 1)



Obr. č. 23b (Obama 2)

1. Nehoda ropného vrtu v Mexickém zálivu, obrovský únik ropy drtivě zasáhl pobřeží států Louisiana, Mississippi, Alabama a Florida. Tato událost znamenala nejen ekologickou katastrofu, ale také prohloubení ekonomické krize způsobenou zvýšením ceny ropy, zničením množství mořských plodů, ze kterých žije velká část ekonomik na pobřeží, zatížením amerického rozpočtu náklady k likvidaci škod atd. Na původním snímku je americký prezident Obama spolu s admirálem Thadem W. Allenem z pobřežní hlídky a Charlotte Randolphovou místní farní prezidentkou. Skupinka stojí na pláži a zkoumá ropné skvrny na pobřeží, v pozadí jde vidět siluetu ropné plošiny.

Fotografie Obama 1 je pěknou ukázkou zpravodajského snímku – hlavní postavou je především prezident Obama, který v tomto případě odpovídá na otázku KDO, pláž, ropná plošina v dále na moři, skloněné hlavy a pohled na pláž informují o otázkách CO a KDE. KDY zde není tolik podstatné, ale v aktuálním zpravodajství by snímek mohl alespoň částečně a orientačně odpovídat i na tuto otázku. Fotografie tedy plní především funkci dokumentární a autentickou. Při uvedení do tématu může být naplněna i srozumitelnost a zachycení/zastavení času. Fotografie by mohla být vhodná i jako titulní snímek, ale nejlépe plní svůj úkol jako obrazová zpráva nebo agenturní aktualita.

2. Manipulace

3. Při přípravě titulní stránky časopisu The Economist byl původní snímek ořezán (tak aby byl ze snímku odstraněn admirál Allen) a dále byla odstraněna i Charlotte Randolphová – pomocí retuše. Osamostatněním prezidenta Obamy na pobřeží došlo k posílení emotivní stránky fotografie, k umocnění působení fotografie napomohl i jeho ořez, kdy již není vidět až na zem, ale Obamův pohled pouze směřuje někam dolů, mimo dosah fotografie. Z dalších malých úprav došlo jen k mírnému posunu barev, tak aby byl upravený snímek tmavší, barvy jednodušší a výsledek depresivnější.

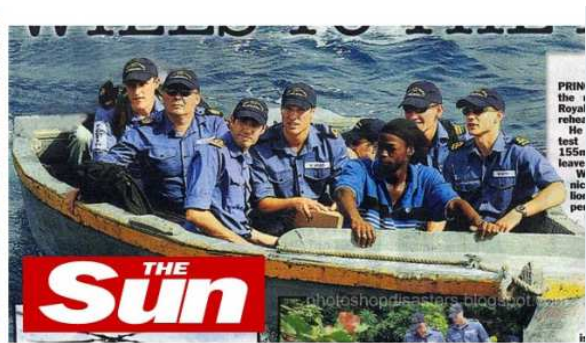
4. Jakkoli se může zástupkyně Ducan hájit, že úpravami fotografie nechtěla nikoho poškodit a pouze chtěla udělat snímek snáze čitelnější a pro čtenáře méně matoucí, dopustila se redakce vážného narušení obsahové integrity fotografie a tím i překročení základních etických principů pravdivosti a autentičnosti. Pokud by byl snímek označen jako ilustrace, žádná z úprav by nevadila a efekt snímku by zůstal stejně silný. Pokud tak však redakce neučinila, čtenář předpokládá, že snímek, který vidí, je reálný a založený na pravdě. V tom případě by fotografie Obama 2 vypovídala spíše o zadumaném prezidentovi bloumajícím po pobřeží než o jakýchkoli škodách v důsledku ropné nehody. Plošina na pozadí v moři sice může implikovat spojitost s ropnou katastrofou, ovšem žádný hlubší význam jí nemůže být připisován – obzvláště ve spojitosti k ekonomickým dopadům nehody atd. Barevné úpravy i odstranění ostatních osob změnilo emotivní náboj celého snímku – z neutrální informační fotografie se stala ponurá a citově silně zabarvená fotografie, která zachycuje osamoceného prezidenta Obamu, smutně/zamyšleně stojícího na pláži.

Případ č. 6 – Princ William na lodi

Deník The Sun zveřejnil v papírové verzi jinou fotografii britského prince Williama, než následně publikoval na svém webu. V tištěné podobě byla osoba v zadní části lodi digitálně odstraněna (kromě kolena). On-line verze listu The Sun ukazovala nezměněné foto, stejně jako list Metro, který zveřejnil původní snímek. (Farid, online: Fourandsix.com)



Obr. č. 24a (Původní snímek – William 1)



Obr. č. 24b (William 2)

1. V listu Metro (a v online verzi deníku The Sun) vyšla fotografie prince Williama na lodi s dalšími námořníky Královského válečného loďstva. Snímek zachycuje britského šlechtice ve skupince dalších mužů – různého věku i barvy pleti. Z informačního hlediska není fotografie nijak nasycená, říká pouze KDO a KDE (loď, nikoliv obecnější lokalita), ale neuvádí již CO ani KDY. Naplňuje funkci autenticity a názornosti, když zachycuje Williama v námořnické uniformě mezi jeho kolegy. Můžeme zde najít i náznak dokumentárnosti, ale obecné vyznění fotografie neumožňuje čtenáři bližší porozumění dané situaci a proto je dokumentární funkce oslabena. I přes tento nedostatek může být snímek použit jako zpravodajský obraz, agenturní aktualita nebo bez omezení jako ilustrační snímek (k jakémukoli článku o účasti prince Williama v armádě/námořnictvu atd.).

2. Manipulace

3. Pro použití snímku v tištěné podobě deníku The Sun byl původní snímek upraven. Zmizel z něj muž sedící na zádi lodi. Pomocí retuše byl odstraněn poslední muž, jediný ve světlém triku, na rozdíl od všech ostatních v námořnické uniformě a jednoho muže v modrém triku. Vymazaný muž byl jedním ze dvou černochoů na lodi. Bohužel však retuš nebyla provedena dokonale a po muži na snímku zbylo viditelné koleno. Upravená fotografie také byla barevně zdůrazněna, aby v moři modré barvy více vynikly jednotlivé osoby (jejich tváře/kůže). (Pozn. původní snímek se může jevit nevýraznější a méně kontrastní také kvůli odlišnému původnímu tisku).

4. Podobně, jako jsem již uvedla u předchozích případů, i zde došlo k hrubému narušení obsahové integrity snímku – odstraněním jedné postavy. V tomto konkrétním případě se významové odlišnosti odhadují velmi těžko, jelikož snímek nemá hlubší informační hodnotu a zásahem do něj tedy nedošlo k výraznému posunu obsahu. Problém je zde spíše v etnickém původu odstraněného muže – k jeho vyretušování mohlo dojít z rasových či podobných důvodů.

Důvodem úprav na jednu stranu mohla být pouze snaha o lepší formát snímku – poslední muž na lodi by vyčuhoval v horní části fotografie a mohl by zasahovat do titulku (což v případě online verze není problém, proto zde mohla být uveřejněna originální fotka). Ale také mohlo jít o rozdílné smýšlení redaktorů/editorů papírové a online verze deníku a o jejich názor na přítomnost muže černé pleti na lodi spolu s princem Williamem (problémem zde je druhý černoch na lodi mezi námořníky, který mohl být neodstraněn jen kvůli technické náročnosti takové úpravy). Na druhou stranu mohlo skutečně jít pouze o technické úpravy, ale i v tomto případě šlo o změnu obsahu, která při odhalení úprav může obsahovat rasový podtext.

Případ č. 7 – Teroristický útok na vlak v Madridu

Po teroristickém útoku na madridském nádraží Atocha dne 11. Března 2004 řešily světové deníky eticky komplikovanou situaci s fotografií Pabla Torrese Guerrera, fotografa španělského deníku El País, který pořídil obrazovou reportáž o šokovaných zraněných obětech atentátu. Emocionálně neobyčejně silná fotografie v jediném záběru obsáhla celou hrůzu madridského teroristického útoku. Její naturalismus ovšem okamžitě vyvolal v redakcích bouřlivé diskuse o tom, zda a jak takový drastický záběr publikovat. (Lábová a Láb, 2009: s. 119)

Původní snímek následně vstoupil do učebnic novinářské etiky jako typický příklad velmi sporné situace, která nemá jednoznačné řešení.

Převzato z: <http://www.newsrealblog.com/2010/08/23/79023-1/7/>



Obr. č. 25a (Původní snímek - Madrid 1)



Obr. č. 25b (Madrid 2)



Obr. č. 25c (Madrid 3)



Obr. č. 25d (Madrid 4)

1. Původní fotografie velmi živě zachytila situaci bezprostředně po teroristickém útoku. Okolo zdemolovaného vlaku jsou vidět zranění, těla mrtvých obětí, šokovaní cestující, snahy zdravých o pomoc zraněným a také velmi zřetelné části lidských těl. Silný naturalismus snímku dokumentuje událost přesně tak, jak se stala, bez příkras a zjemňování. Naprosto ukázkově plní funkci autentickou, názornou, dokumentární, ale dostává i požadavku na srozumitelnost a určení/zastavení času. Fotografie reaguje především na otázku CO, ale s minimální znalostí kontextu jasně odpovídá i na KDO, KDY a KDE. Z pohledu kategorizace se jedná o reportážní fotografii s vysokou informační nasyceností.

Tento zpravodajský snímek obletěl celý svět, ale ne vždy v původní verzi. Největším problémem pro redaktory/editory zde byla část lidské ruky, ležící v popředí levé části snímku.

Teoreticky měli editoři při rozhodování několik možností: (1) použít výřez (Madrid 2), který je celosvětově akceptován jako způsob editace sloužící k odstranění rušivých nebo nevhodných obrazových prvků a ke zdůraznění hlavního motivu. (2) Uveřejnit fotografii v plném formátu a rušivý prvek odstranit digitální úpravou (Madrid 3). (3) Nabízela se i částečná nebo úplná úprava barevnosti snímku (Madrid 4). (4) Samozřejmě bylo publikovat originální

neupravovanou fotografií. (5) V poslední řadě mohli editoři vybrat jiný záběr z téže scény (bez rušivého prvku) nebo použít rozostření obrazového prvku. (tamtéž)

2. Manipulace

3. V tomto případě je nutné řešit každý snímek, s různými úpravami, zvlášť. Každá zásah měl jiný rozsah a zároveň i dopad na zobrazovanou skutečnost a její působení.

3.1. Fotografie Madrid 2 je upravena pouze výběrem části snímku – editoři zde využili eticky neutrálního nástroje výřezu a problematickou část snímku eliminovali. Nezasahovali do obsahu fotografie, a tedy neporušili žádné etické zásady. Výslední snímek Madrid 2 působí téměř stejně jako původní fotografie, jen s ohledem na citlivějšího čtenáře vynechává krvavý detail v podobě utržené končetiny. V případě sporu o vhodnosti této úpravy je vše v pořádku, ale i tato úprava by se dala zkritizovat – odřezáním části lidského těla ze snímku a jeho zjemněním od přímého naturalismu došlo i k zlehčení celé události. Upravená fotografie Madrid 2 neukazuje tragédii v celém jejím rozsahu a krutosti a tím ji zlehčuje. Na druhou stranu, stejného efektu mohl docílit autor fotografie již na místě nehody, při volbě obsahu a komponování snímku. Stačil by lehce jiný úhel nebo záběr ve větším detailu a problémová část by se na fotografii vůbec nedostala. Proto je úprava ořezáním eticky v pořádku a nenarušuje integritu snímku ani pravdivost jeho výpovědi.

3.2. Na fotografii Madrid 3 se redakce dopustila (ve skutečnosti po podobné úpravě sáhlo několik redakcí nezávisle na sobě) změny obsahu vyretušováním zakrvavené končetiny. Nejjednodušší cestou k odstranění této části obsahu fotografie je překrytí tohoto kusu lidského těla kamínky, za pomoci klonovacího razítka – ve výsledku je tedy na původním místě vidět pouze čistý štěrk jako všude okolo. Jedná se o úmyslné zkreslení reality a zásah do působení zprostředkovaných informací. Čtenáři listů, které zveřejnily takto upravenou fotografii, byli sice ušetřeni syrovému a silně emotivnímu působení reality, ale jejich informace o skutečném neštěstí a hloubce tragédie byly zdeformované a nepravdivé.

3.3. Poslední z možných zásahů do snímku byla úprava barevné tonality nebo celkové barevnosti snímku. (a) Některé redakce využily změn pouze na problémové části – změnili původní červenou barvu končetiny na více neutrální šedou, (b) jiné listy vydaly fotografii celou převedenou do černobílé podoby (Madrid 4). V prvním případě (a) se jedná o zásah do části snímku, nejde jen o barevné doladění, ale o změnu barevných propozic jednotlivých částí fotografie. Zůstává zachována realističnost fotografie, ale jsou uměle potlačeny některé až příliš naturální prvky. Dochází tak ke zkreslení vyváženosti barevnosti snímku a ke zdůraznění

jiných částí, než tomu bylo v původním snímku (a také ve skutečnosti). Situace (b) je méně sporná, protože zde redakce upravila barevnost celého snímku, bez ohledu na konkrétní části. Převedení fotografie do černobílé je běžným postupem především s ohledem na možnosti tisku. I když dochází ke zjemnění působení snímku a k eliminování naturalismu, není tento postup ničím závadný a neporušuje etické standardy novinářské fotografie.

4. Obzvláště v konfliktních a silně emotivně působících událostech, jako jsou války, konflikty, teroristické útoky, přírodní katastrofy atp., je třeba informovat pravdivě a benticky, nemanipulovat s realitou a zprostředkovávat přímá a neupravená svědectví z „místa činu“.

Evropské deníky, zejména anglosaské, se při rozhodování o úpravách snímku opíraly o tzv. taste concerns – takt, podle kterého se nedoporučuje uveřejňovat takové snímky, jež by mohly rušit nebo obtěžovat čtenáře. Proto většina těchto listů problémovou končetinu vyretušovala, aby uchránila své čtenáře drastického pohledu. Americké deníky ohleduplnost evropských médií nesdílely, naopak publikovaly fotografii v originále, bez jakýchkoliv úprav, a ještě ve velkém formátu na titulní straně. (tamtéž: s. 119–120)

Případ č. 8 – Kouř v Libanonu

Fotografie, kterou pořídil Adnan Hajj (libanonský fotograf, ve službách agentury Reuters), ukazuje hustý černý kouř stoupající nad budovy v hlavním městě Libanonu po izraelském náletu. Agentura Reuters publikovala tuto fotografii (Libanon 2) na svých webových stránkách, ale posléze ji stáhla, když se ukázalo, že byl původní obrázek zmanipulován tak, aby zachycoval větší a tmavší kouř. „Hajj popřel záměrnou snahu manipulovat s obrazem, řekl, že se jen snažil odstranit prachové stopy ze snímku a že se dopustil chyby kvůli špatným světelným podmínkám, za kterých pracoval.“ Libanonský snímek navíc není jediným „prohřeškem“ tohoto fotografa. (Farid, online: Fourandsix.com)



Obr. č. 26a (Původní snímek – Libanon 1)



Obr. č. 26b (Libanon 2)

1. Originální snímek zachycoval hlavní město Libanonu Bejrút po bombardování izraelským letectvem. Nad velkým celkem budov se vznášel tmavý a hustý dým, stoupající s hořících domů. Fotografie patří do série snímků informujících o izraelsko-libanonském konfliktu z roku 2006. Už vzhledem k prostředí a podmínkám, za kterých vznikla, je fotografii předurčena horší kvalita (množství prachu, komplikované podmínky pro zpravodaje/fotografy atd.). Přesto má velkou zpravodajskou hodnotu – je autentickým dokumentem reálných událostí, očitým svědectvím a názorným příkladem následků celé války. Na první pohled nemusí být sice jasné KDY, KDE nebo KDO je aktérem tohoto snímku, ale nejdůležitější informací zde je CO (válečný konflikt, škody, hořící město...).

2. Manipulace

3. Manipulace, které se zde dopustil přímo autor snímku, je především rozmnožení a zvětšení kouře. Již na první pohled je kouř na snímku Libanon 2 mohutnější a tmavší, ale také pouhým okem jsou odhalitelné opakující se prvky v dýmu. To je způsobeno využitím nástroje klonovací razítka, kterým autor nakopíroval stejný prvek kouře na řadu dalších míst. Z nejhustšího a nejvýraznější části dýmu odebral vzorek, který následně namnožil na podstatnou část zbytku mračna. Došlo tak k nepřirozenému efektu opakování vlnek/chuchvalců kouře. Dílčí úpravou je již zdůraznění barev a zvětšení kontrastu, aby rozmnožený dým vypadal ještě větší a mohutnější.

4. Válečné manipulace jsou spolu s politicky motivovanými jedny z nejhorších případů úprav snímků. Konfliktní události jsou již samy o sobě složité a rozporuplné – je třeba se postavit na něčí stranu, předkládat informace/názory/snímky atd. z konkrétního úhlu. Obzvlášť u zpravodajství je třeba dbát na nestrannost, objektivitu a nezasahovat do reality. Fotografie by měla být ideálním nástrojem pro autentické a dokumentární zachycení reality, aby mohla být po světě rozšířena ve své skutečné podobě. I sebemenší zásah do snímku může způsobit klamný dojem a nepřesné

působení událostí. Na této fotografii se autor svým zásahem dopustil velkého porušení všech etických pravidel. Pozměnil obsah fotografie a tím i samotnou realitu. Čtenáři nemají jinou šanci dozvědět se pravdu o následcích války než zprostředkovaně přes přítomné fotografy (a reportéry). V případě úprav velikosti a mohutnosti kouře tak autor vyslal do světa nepravdivou zprávu o následcích bombardování a jasně tak nadržoval straně libanonské.

Následující dva případy (č. 9 a č. 10) jsou podobné předcházejícímu případu a zmíním je pouze ve stručnosti, jako další z typických ukázek manipulace ve válečných konfliktech.

Případ č. 9 – Britský voják v Basře

Digitální montáž britského vojáka v Basře, který ukazuje na irácké civilisty a vyzývá je, aby si našli úkryt, se objevil na titulní stránce Los Angeles Times krátce po americké invazi do Iráku. Fotograf listu LA Times Brian Walski, třicetiletý veterán v mediálním byznysu, byl vyhozen poté, co editoři zjistili, že provedl fotomontáž dvou fotografií, aby „vylepšil“ svůj snímek. (Farid, online: Fourandsix.com)

Obr. č. 27a (Výsledná podoba fotografie – Basra 3)



Obr. č. 27b (Původní snímek 1 – Basra 1)



Obr. č. 27c (Původní snímek 2 – Basra 2)

Zvláštností úpravy fotografie Basra 3 je její původ – vznikla jako kompilace dvou snímků zachycených téměř ve stejný okamžik, na totožném místě a za stejných podmínek. Autor fotografií zkombinoval dva různé záběry v jeden kompozičně dokonalejší a podle jeho slov i výstižnější snímek. Fotograf Brian Walski pracoval v terénu a vybrané fotografie odesílal do redakce. Svoji chybu připustil, ale hájil se slovy: „(...)Věci se dějí tak rychle. Musíte hlídat sebe, přitom sledovat, co se děje, a zároveň být schopný komponovat obraz. Měl jsem deset záběrů vojáka totálně oříznutého. Musel jsem zoomovat. Pak přišel ten chlapík s dítětem a já nasnímal dalších deset záběrů. Měl jsem jediný, na kterém bylo vojákovu vidět do obličeje. (...) Procházel jsem fotky a zkoušel, neměl jsem žádný důvod udělat, co jsem udělal. Hrál jsem si. Pak jsem si řekl, že to vypadá dobře, udělal jsem fotomontáž. Neuvažoval jsem o etice, když jsem to dělal. Hledal jsem lepší záběr. (...)“ (Lábová a Láb, 2009: s. 110–111) Všechny fotografie jsou zpravodajského charakteru, mají prvky dokumentárnosti, názornosti i autentičnosti. Celá série snímků je reportáží o událostech během válečného konfliktu v Iráku, konkrétně v tomto případě o práci britských vojáků a jejich pomoci místním lidem. Ovšem upravený snímek je kompozičně dokonalejší, má větší emotivní náboj, silnější dramatický efekt a popisuje to, co měl fotograf pocit, že daný den prožil. Ale ve své podstatě to není pravda. Etický dopad v tomto případě je velmi složité definovat a blíže vymežit. Ani odborníci se plně neshodují na velikosti prohřešku autora a možných dopadech. Pravdou ale zůstává, že šlo o kompozici více snímků, zásah do obsahové integrity jedné fotografie a přidání prvků z jiného snímku, a tím došlo k porušení základních etických norem a k manipulaci s realitou.

Případ č. 10 – Test raket Sahab

V červenci 2006 se na titulních stranách světových deníků i na internetu objevily upravené, počítačově manipulované fotografie ze startu střel dlouhého doletu Šaháb-3, které testoval Írán na vojenském cvičení v Perském zálivu. Tento snímek zachycuje úspěšné odpálení čtyř raket. Na neupraveném snímku je jasně vidět, že jedna z raket nevzlétla. Podle ředitele Programu pro nešíření atomových zbraní při Mezinárodním institutu strategických studií v Londýně Marka Fitzpartika „celým účelem těchto odpalů bylo demonstrovat schopnosti Íránu a fotografie ukazující, že jedna ze čtyř raket selhala, by neměla zamýšlený dopad, proto bylo třeba fotografii ve Photoshopu upravit.“ (Lábová a Láb, 2009: s. 53–54)

Převzato z: Sahab 1- <http://i.ytimg.com/vi/bCUzHV0SsyY/0.jpg>

Sahab 2 - http://revealingerrors.com/send_in_the_clones



Obr. č. 28a (Původní snímek - Sahab 1)

Obr. č. 28b (Sahab 2)

Problém fotografií Sahab patří mezi typické případy manipulace s válečnými (vojenskými či konfliktními) snímky. Strana, která si fotografie nechala pořídit a vyslala je do světa, chtěla dát najevo vlastní sílu a schopnosti. Demonstrovat vojenské vybavení a vlastní možnosti. Úpravy v případě tohoto snímku jsou podloženy politicky a mocensky. Původní snímek nevyovídá o silách Íránu totéž, co upravená fotografie. Uveřejnění fotografie s ne tak úplně povedeným testem raket (jedna neodstartovala) vrhá stín na vojenské schopnosti. Bohužel v případě odhalení podvodu je výsledek ještě horší, než působení původní fotografie s nepovedeným odstřelem.

Závěr

Fotografie v novinách má své pevné a významné místo, které ani s příchodem nových technologií neztrácí význam, spíše naopak stále posiluje na důležitosti. I přes zažitý mýtus pravdivosti je žurnalistická fotografie často vystavována novým zkouškám v podobě velkých skandálů s manipulací, aby obstála jako důvěryhodný zdroj informací. Manipulace, jinak se zásahy do obsahové integrity snímku nazvat nedají, protože ve většině případů jsou čtenářům předkládány zfalšované snímky úmyslně. Autoři je vydávají za pravdivý obraz skutečnosti.

Existuje řada příruček jednotlivých redakcí i několik nadnárodních kodexů vytvořených některou světovou společností zabývající se fotožurnalistikou, ale v praxi je dodržování těchto pravidel těžce ohlídatelné. Běžné právní normy nemají mnoho předpisů týkajících se práce fotoreportérů, kromě několika závazných etických kodexů redakcí se pravidla tvorby novinářské fotografie řídí především zažitými profesními zásadami.

Problém narůstajícího množství padělků je úzce spojen s často zmiňovaným problémem velkého tlaku poptávky po zprostředkovaných informacích (ze strany mediálních tvůrců a inzerentů) a na nutnost být aktuálně informován (z pohledu čtenáře). Je tím myšleno obrovské kvantum událostí, které jedinec chce či musí sledovat a zároveň ještě větší masa možností, kde tyto informace získat. Obrazové zpravodajství je nejrychlejší cestou, jak roztřídit nepotřebná data od těch zajímavých a užitečných.

Technické zdokonalování znamená osvobození samotného fotografování od techniky, takže fotografem může být každý a v praxi se o to skutečně snaží každý druhý. Ovšem čím složitější, dokonalejší a hlavně spolehlivější bude fotografický aparát, tím spíše se technika bude stávat pouze základním předpokladem k tvůrčí práci fotografa a bude již záležet pouze na tom, jak dovede fotograf vnímat skutečnost a objevovat prvky charakteristické pro podstatu fotografické tvorby. Technickou dokonalostí již budou fotografie všechny stejné – tím již tedy diváka nebudou moci zaujmout – a bude pouze záležet na fotografově obrazovém vnímání (Havlíček, 1975: s. 3). Toto stálo v učebnici fotožurnalistiky již v roce 1975, a platí to stále. Dnes již je technika na mnohem vyšším stupni dokonalosti, s automatickým přístrojem dokáže udělat technicky dobré snímky kdokoliv. Mnohem více proto záleží na zmíněném obrazovém vnímání či citění autora, ale na schopnosti zachytit jedinečné okamžiky neotřelým způsobem. A k tomu si mnoho autorů dopomáhá různými prostředky, které slouží k úpravám fotografií, aby výsledný efekt byl ještě dokonalejší a ještě zajímavější. Velmi často jsou však tyto změny prováděny nejen na povrchu snímku, ale především v jeho obsahové složce a tím dochází k porušování všech etických pravidel

i nejzákladnějších vlastností fotografií, které vytváří to, za co jsou fotografické snímky nejvíce oceňované.

Každá sebemenší změna fotografie ovlivní výsledné působení. Pokud jde o mediální produkci a obrazové zpravodajství dochází během úprav fotografií i k úpravám reality, která je následně publiku předkládána jako skutečná a pravdivá. To je ovšem podvod a manipulace. Nejčastěji k tomu dochází u konfliktních, válečných či politických událostí, kde je tlak na pravdivost nejzřetelnější, ale současně i největší tendence manipulovat se snímky. Především u zpravodajství jsou zásahy do integrity obsahu fotografií zásadním problémem.

Problém literatury k této problematice

Při prvním prozkoumávání vybrané problematiky a hledání dostupné relevantní literatury, jsem zjistila, že téměř neexistuje aktuální literatura zabývající se novinářskou fotografií, po její obsahové stránce. Všechna díla popisující principy fotožurnalistiky byla více než 10 let stará (srov. Baran, 1971; Čiljaková, 1975a; Lábová 1989; 1990), publikovaná nejčastěji ještě před nebo těsně po začátku využívání digitálních technologií. Samozřejmě publikací o digitální fotografii a možnostech práce s ní existuje mnoho, ale odborné literatury zaměřené na využívání moderní technologie ve fotožurnalistice je velmi málo. Většina autorů moderních knih o fotografii se zaměřuje na technickou stránku, vizuální efekt nebo problematikou autorské etiky, ale nenarazila jsem na žádnou souhrnnou literaturu vhodnou např. k výuce fotožurnalistiky. Aby takováto publikace obsahovala vše od základů teorie fotografie, fotožurnalistiky, etiky i dalších aktuálních trendů.

Následně jsem narazila na další problém. Ten byl však úplně opačný. Čím více jsem se blížila k závěru práce, tím více literatury se mi hromadilo na stole a v každé další knize jsem nacházela nové a nové zajímavé myšlenky. Když jsem si již dohledávala některé citace a pročítala znovu stěžejní díla, začala jsem odhalovat obrovskou spoustu teoretických publikací o vizuálním fenoménu fotografie, o její filozofické podstatě atd. I když i v tomto případě šlo o publikace staršího data, řada myšlenek byla nadčasových a já jsem měla pocit, že by bylo potřeba celou práci znovu úplně předělat, abych zachytila všechny důležité a zajímavé postřehy a úhly pohledu.

Tak si říkám, třeba příště.

Seznam použité literatury

BARAN, Ludvík. *Teorie novinářské fotografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. ISBN 1602-7425.

BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. ISBN 80-711-5081-9.

ČILJAKOVÁ, Adéla. *Fotožurnalistika I.: Úvod do teorie fotožurnalistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1975a.

ČILJAKOVÁ, Adéla. *K aktuálním problémům fotožurnalistiky: Sborník vybraných materiálů z 1. celost. tvůrčího semináře*. Praha, 1975b.

HAVLÍČEK, Karel. *Fotožurnalistika II.: Základy fotografické techniky pro žurnalisty*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1975b.

HORNÝ, Stanislav a Libor KRSEK. *Úvod do multimédií*. VŠE. Praha: Oeconomica, 2009. ISBN 978-80-245-1608-0.

HOŘENÍ, Zdeněk. Fotografie - bojový druh slova. In: ČILJAKOVÁ, Adéla. *K aktuálním problémům fotožurnalistiky: Sborník vybraných materiálů z 1. celost. tvůrčího semináře*. Praha, 1975, s. 10-14.

JAKLOVÁ, Alena. Persvaze a její prostředky v současných žurnalistických textech. *Naše řeč*. 2002, roč. 85, č. 4. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7689>

LÁBOVÁ, Alena. *Základy fotožurnalistiky I.: Fotografická a snímková technika pro novináře*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. ISBN 1031-5986.

LÁBOVÁ, Alena. *Základy fotožurnalistiky II.: Úvod do teorie žurnalistické fotografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN 1031-6458.

LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalistiky?: Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1647-6.

MACKŮ, Jiří. *Mezinárodní fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.

MACKŮ, Jiří. Fotografie jako nositelka novinářské informace. In: ČILIAKOVÁ, Adéla. *K aktuálním problémům fotožurnalistiky: Sborník vybraných materiálů z 1. celost. tvůrčího semináře*. Praha, 1975b, s. 36-49.

OSVALDOVÁ, Barbora a kol. *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha: Libri, 1999. ISBN 80-85983-76-1.

POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. 2., opr. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010. ISBN 978-802-0422-064.

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.

SOLDÁTOVÁ, Lucia. *Etika zpravodajské fotografie*. Brno, 2007. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/65573/fss_m/Diplomova_prace_Lucia_Soldatova.pdf. Diplomová práce. MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ. Vedoucí práce Mgr. Pavel Macků.

SRPOVÁ, Hana a kol. *Persuasion through words and images*. Ostrava: Faculty of Arts, University of Ostrava, 2007. ISBN 978-80-7368-266-8.

ŠMOK, Ján. *Začnete fotografovat*. Druhé vydání. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 1984. ISBN 04-331-84. Dostupné z: http://lit.lzicka.eu/Jan_Smok_-_Zacnete_fotografovat.pdf

ŠMOK, Ján. *Skladba fotografického obrazu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. Dostupné z: http://www.spes-project.eu/useruploads/images/skladba_fotografickeho_obrazu.pdf

TAUSK, Petr a kol. *Praktická fotografie*. Praha: SNTL, 1972.

ZAHRADNÍKOVÁ, Andrea. *Persvaze neverbálních prostředků v současné žurnalistice*. České Budějovice, 2008. Dostupné z: http://theses.cz/id/qmvlw5/downloadPraceContent_adipldno_6450. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce prof. PhDr. Alena Jaklová, CSc.

Online

Autorský zákon. Ministerstvo kuluty [online]. © 2007-2010 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/cz/autorske-pravo/zakon/predpisy-zakonu-7611/>

Etický kodex novinářů MF DNES a iDNES.cz. *Http://epaper.mfdnes.cz/* [online]. © 1999-2012 [cit. 2012-05-08]. Dostupné z: <http://epaper.mfdnes.cz/o-mf-dnes/eticky-kodex>

Fourandsix [online]. © 2011-2012 [cit. 2012-05-08]. Dostupné z: <http://www.fourandsix.com/>

Listina základních práv a svobod. In: *Sbírka zákonů České republiky* (162/1998 Sb.). 1998.
Dostupné z: <http://www.psp.cz/docs/laws/listina.html>

Syndikát novinářů České republiky [online]. 2008 [cit. 2012-05-03]. Dostupné z: <http://syndikat-novinaru.cz/>

Tiskový zákon. Ministerstvo kultury [online]. © 2007–2010 [cit. 2012-05-16]. Dostupné z: <http://www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=53>

Přílohy

I. Kategorizace žurnalistické fotografie



<http://www.tyden.cz/obrazek/201204/4f927ca373f1f/protest-4f928a57f3958.jpg>

Obr. č. 3 - Obrazová zpráva



<http://img6.ct24.cz/cache/616x347/article/36/3515/351404.jpg>

Obr. č. 4 – Agenturní aktualita



http://i.lidovky.cz/12/043/Ingal/JKZ42a813_demonstr_07_1_.jpg

Obr. č. 5 - Ilustrace



Nahoře vlevo – Obr. č. 6

Nahoře vpravo – Obr. č. 7

Dole vlevo – Obr. č. 8



Nahoře – Obr. č. 9; Dole – Obr. č. 10

Fotoreportáž: obr. č. 6 – obr. č. 10 (Zdroj: vlastní fotoarchiv)

Reportážní portrét: obr. č. 11 a č. 12 (Zdroj: vlastní fotoarchiv)



Obr. č. 11



Obr. č. 12

II. Prostředky zkreslování skutečnosti

Retuš:



<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/in-this-doctored-photograph-adolf-hitler-had-joseph.html>

Obr. č. 15a

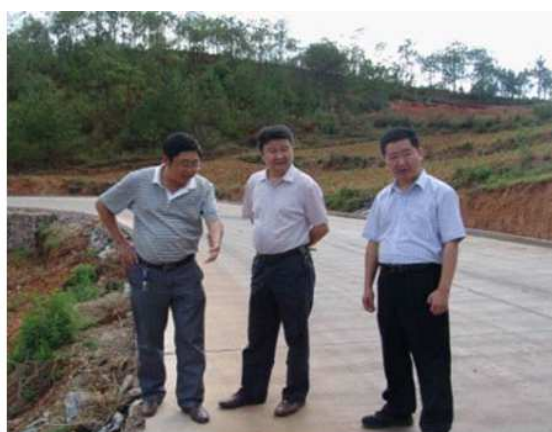
Obr. č. 15b



<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/newspaper-photographer-allan-detrich-resigned-from-the-blad.html>

Nahoře - Obr. č. 16a; Dole – Obr. č. 16b

Fotomontáž:



<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/?currentPage=12>

Obr. č. 29a

Obr. č. 29b

III. Přehledná kategorizace novinářské fotografie

Reportážní Fotografie	Respektuje fakta Neanalyzuje informuje	Popisuje Zaznamenává Osobitá forma	Aktualita Tisk rychle stárne
Dokumentární Fotografie	Respektuje fakta Analyzuje Koncipuje Informuje	Zaznamenává Hledá formu Méně stylizuje	Tisk přetrvává a ožívá
Obrazová Fotografie	Fakta přetváří Analýza + syntéza Budí emoce	Forma nezbytnou součástí Více stylizuje	Výstava tisku Prodej Trvalá hodnota

Tabulka č. 1 (Baran, 1971: s. 5)

IV. Organizace kontrolující dodržování etických pravidel

Syndikát novinářů

- **Komise pro etiku** je činná na území České republiky. Závěry, které činí, se týkají novinářů všech veřejně právních i soukromých médií, členů i nečlenů Syndikátu novinářů ČR. Základním dokumentem je jí při tom etický kodex novináře schválený valnou hromadou Syndikátu novinářů ČR. (online: <http://syndikat-novinaru.cz/1/5/37/etika/komise-pro-etiku>)

The International Federation of Journalists (Mezinárodní federace novinářů)

- **Mezinárodní federace novinářů** je největší světovou organizací novinářů. Poprvé byla založena v roce 1926, v roce 1946 byla obnovena, v roce 1952 byla proměněna do současné podoby. Dnes tato federace sdružuje asi 600 tisíc členů ve více než 100 zemích světa. (online: <http://www.ifj.org/en>)

V. ETICKÉ KODEXY

V. 1. Seznam volně dostupných etických kodexů

Syndikát novinářů české republiky: <http://syndikat-novinaru.cz/1/5/36/etika/eticky-kodex>

HN + Ihned (Ekonomia): <http://economia.ihned.cz/403/1109/file/>

MF Dnes + idnes (Mafra): <http://epaper.mfdnes.cz/o-mf-dnes/eticky-kodex>

Týden: <http://www.mediainsider.net/view.php?cisloclanku=2009100061>

The International Federation of Journalists (IFJ, Mezinárodní federace novinářů):

<http://www.ifj.org/en/articles/status-of-journalists-and-journalism-ethics-ifj-principles>

National Press Photographers Association (NPPA, Národní asociace novinářských fotografů):

http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

V. 2. Etický kodex novináře podle Syndikátu novinářů ČR²⁸

*Deklarace ministrů států zúčastněných na 4. Evropské konferenci o politice hromadných sdělovacích prostředků konané v Praze v prosinci 1994 uznala v bodě 11 c, že "novináři mají právo přijímat své **vlastní** samoregulační normy např. ve formě etického kodexu."*

*V rezoluci č. 2 této konference se říká, že kodexy chování mají být "dobrovolně přijaty a dobrovolně uplatňovány" a že "výkon novinářského povolání je založen zejména na základním právu na svobodu projevu, zaručenou článkem č. 10 Evropské konvence o lidských právech." Syndikát novinářů České republiky na základě studia mezinárodních i národních dokumentů vypracoval **Etický kodex novináře**²⁹, který je závazný pro jeho členy a k jehož dobrovolnému dodržování vyzval všechny české a moravské novináře bez ohledu na jejich členství v syndikátu.*

1. Právo občanů na včasné, pravdivé a nezkreslené informace

Občané demokratického státu bez rozdílu svého společenského postavení mají nezadatelné právo na informace, jak jim je zajišťuje čl. 17 Listiny práva svobod, jež je součástí Ústavy České republiky.

²⁸ Online: <http://syndikat-novinaru.cz/1/5/36/etika/eticky-kodex>

²⁹ *Etický kodex novináře přijala jako otevřený dokument valná hromada Syndikátu novinářů ČR dne 18. 6. 1998 a na návrh Komise pro etiku při Syndikátu novinářů jej aktualizovala správní rada dne 25. 11. 1999.*

Novináři toto občanské právo realizují svou činností. **Nezbytně proto přejímají plnou odpovědnost za to, že informace, které předávají veřejnosti, jsou včasné, úplné, pravdivé a nezkreslené.**

Občan má právo na objektivní obraz skutečnosti.

(Tato část může být považována za velmi důležitou i z pohledu fotožurnalistiky, bohužel formulace je velmi nekonkrétní až vágní a nedefinuje jasně pravidla zacházení s fotografiemi atd.)

Novinář je povinen:

- a) zveřejňovat jen informace, jejichž původ je znám, nebo v opačném případě je doprovodit nezbytnými výhradami,
- b) respektovat pravdu bez ohledu na důsledky, které to pro něj může mít, vyhledávat informace, které slouží všeobecnému zájmu, i přes překážky,
- c) dbát na rozlišování faktů od osobních názorů,
- d) hájit svobodu tisku i svobodu jiných medií,
- e) neodchylovat se věcně od pravdy ani v komentáři z důvodu zaujatosti,
- f) nepřipustit, aby domněnka byla vydávána za ověřený fakt a zprávy byly deformovány zamlčením důležitých dat,
- g) odmítat jakýkoli nátlak na zveřejnění nepravdivé, nebo jen částečně pravdivé informace,
- h) odmítat jakékoli zásahy státních orgánů, jež by mohly ovlivnit pravdivost sdělení,
- i) přijímat pouze úkoly srovnatelné s jeho profesionální důstojností,
- j) nepoužívat nepoctivé prostředky k získání informace, fotografie nebo dokumentu nebo využívat k tomu dobré víry kohokoliv. Nepoctivost prostředků je při tom třeba posuzovat v souvislosti s veřejným zájmem na publikování příslušné informace.

2. Požadavky na vysokou profesionalitu v žurnalistice

Povahou novinářské profese je odpovědnost k veřejnosti. Proto je základním předpokladem pro tuto činnost vysoká profesionalita. Z tohoto hlediska je novinář povinen:

- a) nést osobní odpovědnost za všechny své uveřejněné materiály,
- b) vyloučit všechny činnosti, které by jej mohly kompromitovat nebo vést ke konfliktu zájmů,
- c) nepřijímat žádné hodnotné dary nebo výhody, které by měly souvislost s jeho novinářskou činností, zvláště pak z důvodů zveřejnění nebo zatajení nějaké informace,
- d) nezneužívat povolání novináře k činnosti reklamního pracovníka a nepřijímat žádnou odměnu přímou nebo nepřímou od zájemců o reklamu, odmítnout podílet se na publikování skryté reklamy,
- e) nepodepisovat svým jménem obchodní ani finanční reklamy,

- f) nepřijímat peníze ve veřejné službě nebo v soukromém podniku tam, kde jeho postavení novináře a jeho vliv by mohly být zneužity,*
- g) nezneužívat výsad, plynoucích z povolání novináře, k prezentování svých osobních postojů,*
- h) nezneužívat možných výhod, plynoucích z členství v Syndikátu novinářů, k uspokojování soukromých potřeb.*

3. Důvěryhodnost, slušnost a serióznost zvyšují autoritu medií

Z tohoto hlediska je novinář povinen řídit se těmito požadavky:

- a) nic neomlouvá nepřesnost nebo neprověření informace, každá uveřejněná informace, která se ukáže jako nepřesná, musí být neprodleně opravena,*
- b) jestliže si zdroj informací přeje zůstat utajen, novinář je povinen zachovávat profesionální tajemství, i kdyby mu z toho měly vzniknout potíže,*
- c) respektovat soukromí osob, zejména dětí a osob, které nejsou schopny pochopit následky svých výpovědí,*
- d) dodržovat přísně zásadu presumpce neviny a neidentifikovat příbuzné obětí nebo delikventů bez jejich jasného svolení,*
- e) považovat pomluvu, neprokázané obvinění, překroucení dokumentů, faktů a lži za nejzávažnější profesionální chyby,*
- f) kromě nesporných důvodů veřejného zájmu nesmí novinář svou činností dostat dotčené osoby do nesnází nebo osobní tísně,*
- g) novinář nesmí využívat ve svůj prospěch informace získané při výkonu svého povolání dříve, než budou tyto informace zveřejněny,*
- h) nesmí vytvářet ani ztvárňovat námět, který by podněcoval diskriminaci rasy, barvy pleti, náboženství, pohlaví nebo sexuální orientace,*
- i) při reprodukci jakéhokoli textu musí být uveden jeho autor formou adekvátní k rozsahu přetištěného materiálu,*
- j) plagiát se zásadně zakazuje.*

V. 3. Kodex pro práci s fotografií v ČTK³⁰

- 1. V agentuře je vydaná fotografie dílem kolektivním, tedy nejen fotoreportéra, ale i obrazového redaktora, odpovědnost za správnost vydání je tedy na obou.*

³⁰ Zasláno redakcí

2. *Fotožurnalisté, reportéři i obrazoví redaktoři, mají brát při zpravodajství o neštěstích, haváriích a teroristických útocích ohledy na city obětí a jejich rodinných příslušníků tak, aby psychický dopad ohleduplným a citlivým přístupem alespoň minimalizovali.*
3. *Fotožurnalisté musí pečlivě zvažovat pořizování a zejména vydávání drastických, násilných, odpudivých a pornografických fotografií. V každém takovém případě je třeba si položit následující otázky:*
 - *Je snímek nezbytný pro lepší pochopení zpravodajské události?*
 - *Převažuje společenský dopad snímku negativní aspekty jeho zveřejnění?*
 - *Není vydání snímku motivováno pouhou senzacechtivostí a je poselství snímku natolik silné, že vyvažuje dopad snímku na zobrazené osoby či jejich rodinné příslušníky?*
4. *Fotožurnalisté musí respektovat přání lidí, kteří si nepřejí být fotografováni. Výjimky jsou možné jen v případech, kdy potřeba informovanosti zjevně překračuje nárok na soukromí.*
5. *Fotoreportér se v místě konání události chová tak, aby nenarušoval či neovlivňoval její průběh.*
6. *Fotožurnalisté si musí být vědomi, že věrohodnost a důvěryhodnost zpravodajské fotografie je její největší hodnota. Měnit obsah jakýmkoliv způsobem (ať elektronicky či laboratorním zpracováním) je nepřípustné.*
7. *Pravidla etiky nemohou postihnout všechny okolnosti, ke kterým může dojít při tvorbě fotoservisu. Je nutné ve všech případech se řídit zdravým rozumem a v případě pochyb či nejasností konzultovat vydání fotografie se svým nadřízeným.*

V. 4. Etický kodex novinářů MF DNES a iDNES.cz³¹

*Tento soubor pravidel platí pro všechny pracovníky, kteří se podílejí **na psaní, editování a přípravě obsahu** deníku MF DNES a serveru iDNES.cz. Dodržování stanovených standardů je základní podmínkou práce pro iDNES.cz a MF DNES a zároveň závazkem vůči našim čtenářům.*

(Ve svém obsahu se text velmi podobá etickému kodexu syndikátu novinářů. Jak již naznačuje úvodní slovo, konkrétní pravidla pro fotografy nejsou v textu zmíněna)

³¹ Online: <http://epaper.mfdnes.cz/o-mf-dnes/eticky-kodex>